POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PL ISSN 0031-0514

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXXVII, ZESZYT 4

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1986

POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXXVII, ZESZYT 4

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1986

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1987. Nakład: 1600 egz. Objętość: ark. wyd. 29, ark. druk. 23,25, ark. A_1-31. Papier druk. sat. kl. III, 80 g, 70 × 100. Oddano do składania 1986.07.30. Podpisano do druku 1987.01.23. Druk ukończono w lutym 1987. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 1382/86. J-11.
Cena zł 330.—

W 100-LECIE TOWARZYSTWA LITERACKIEGO IM. ADAMA MICKIEWICZA

Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, założone we Lwowie w r. 1886, obchodzi 100-lecie swej działalności, która zasługuje w pełni na narodową wdzięczność i trwałą pamięć.

Jego pierwszym organem naukowoliterackim był „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", wydawany w latach 1887—1898. Po kilkuletniej przerwie przekształcono go w „Pamiętnik Literacki", który od 1902 r. służy już nie tylko badaniom twórczości Mickiewicza, ale całej szeroko pojętej literatury polskiej i skupia cały nieomal świat polonistyki naukowej. Od r. 1952 „Pamiętnik Literacki" stał się organem Instytutu Badań Literackich PAN, przypominając wszakże niezmiennie (w nocie zamieszczanej na odwrocie swej karty tytułowej), iż jego założycielem jest Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Ten akcent rodowodowy nie ma charakteru antykwaryczno-bibliograficznego, lecz poświadcza zarówno kontynuację szczytnego dziedzictwa, jak i panującą niepodzielną jedność naukowej społeczności polonistycznej.

Z czasopismem naszym współpracują w długich jego dziejach liczni członkowie Towarzystwa. Na łamach „Pamiętnika Literackiego" pojawiały się często okresowe sprawozdania z działalności tej organizacji, informacje o jej zjazdach naukowych i wydawnictwach.

75-lecie powstania Towarzystwa uczciliśmy specjalnym zeszytem „Pamiętnika Literackiego", opatrzonym pamiątkową inskrypcją i opracowanym przez oba zespoły redakcyjne. Przykłady tej twórczej współpracy łatwo mnożyć, szczególnie jeśli się pamięta o uczestnictwie członków naszego Komitetu Redakcyjnego zarówno w czynnościach władz Towarzystwa, jak i w rozmaitych jego imprezach naukowych oraz wydawniczych.

Ten niezwykły w dziejach towarzystw jubileusz czcimy zatem jako również nasze macierzyste święto, pamiętając także, iż za rok podobne 100-lecie istnienia obchodzić będzie „Pamiętnik Literacki", poczęty z inicjatywy dostojnego jubilata.

Komitet Redakcyjny
„Pamiętnika Literackiego"

W 100-LECIE TOWARZYSTWA LITERACKIEGO IM. ADAMA MICKIEWICZA

Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, założone we Lwowie w r. 1886, obchodzi 100-lecie swej działalności, która zasługuje w pełni na narodową wdzięczność i trwałą pamięć.

Jego pierwszym organem naukowo-literackim był „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", wydawany w latach 1887—1898. W zmienionej postaci przekształcono go w „Pamiętnik Literacki", który od 1902 r. ukazuje się nie tylko w zakresie twórczości Mickiewicza, ale całej naszej pięknej literatury polskiej i skupia cały niemal świat polonistyki naukowej. Od r. 1948 „Pamiętnik Literacki" stał się organem Instytutu Badań Literackich PAN. Przypominając wszakże pochodzenie (w roku zamieszczanej na odwrocie karty tytułowej), iż jego założycielem jest Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Tym samym redaktorowie tej nie zaniechali antykwaryczno-bibliograficznego, lecz podkreślamy ciągłość kontynuacji szczytnego dziedzictwa, jak i wspólnotę naukowej społeczności polonistycznej.

Z zasłużonym zespołem współpracują w ciągu jego dziejów liczni członkowie Towarzystwa. Na łamach „Pamiętnika Literackiego" pojawiały się często okresowe sprawozdania z działalności tej organizacji, informacje o jej zjazdach naukowych i wydawnictwach.

W 100-lecie powstania Towarzystwa uczciliśmy specjalnym zeszytem „Pamiętnika Literackiego", zawierającym pamiątkową ikonografię i opracowanym przez oba zespoły redakcyjne. Przybliży też twórczej współpracy obu zespołów, zwłaszcza jeśli się pomyśli o uczestniczeniu członków naszego Komitetu Redakcyjnego zarówno w czynnościach władz Towarzystwa, jak i w zespołach jego inicjatyw naukowych oraz wydawniczych.

Tym samym w dziejach towarzystw jubileusz ten zaznacza się zatem jako również naszego pisma święto, pamiętając także, iż za rok przypada 100-lecie istnienia naszego pisma — „Pamiętnik Literacki" — przyłączy się do obchodów jubileuszu.

Komitet Redakcyjny
„Pamiętnika Literackiego"

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

HENRYK MARKIEWICZ

DYLEMATY HISTORYKA LITERATURY

Jeszcze kilkanaście lat temu historia literatury, na Zachodzie przynajmniej, wyglądała na naukę umierającą. „Upadek historii literatury" — tak nazwał René Wellek swój wykład na VI Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Literatury Porównawczej w Bordeaux w roku 1970. W tym samym roku Max Wehrli zapytywał: „Czy istnieje w ogóle coś takiego jak niemiecka historia literatury?", a Ralph Cohen zatytułował jeden z numerów wydawanego przez siebie czasopisma „New Literary History": „Czy historia literatury się zdezaktualizowała?" [1]. Panowanie kierunków antyhistorycznych — nowej krytyki, krytyki mitograficznej i psychoanalizy w krajach anglosaskich, sztuki interpretacji w strefie języka niemieckiego, potem wielka ogólnoświatowa fala strukturalizmu w jego wersji zachodniej — dawały istotne powody do pytań, wątpliwości i obaw.

Ale z historią literatury jest po trosze tak jak z powieścią: od kilkudziesięciu lat mówi się o jej kryzysie czy śmierci — a ona wciąż żyje. Już w latach sześćdziesiątych pojawiły się w Stanach Zjednoczonych apele o „nowy historyzm" (Roy Howard Pearce) [2] i powstało wspomniane czasopismo „New Literary History" (1969). Horyzont historyczny obecny jest zawsze jako jeden z wymiarów poznania literatury w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera i koncepcjach przez nią inspirowanych. Próbę uhistorycznienia psychoanalizy literackiej znajdujemy w pracach Harolda Blooma. Także badania intertekstualne zmierzają na ogół do ujaw-

Dział *Rozpraw i artykułów* wypełniają rozszerzone wersje referatów, które wygłoszone zostały na konferencji „Nowe problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa", zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej i Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie w dniach 14—16 IV 1986. Pochodzący z tejże konferencji tekst K. Bartoszyńskiego ukaże się w jednym z najbliższych zeszytów.

[1] R. Wellek, *The Fall of Literary History*. W: *The Attack on Literature*. Chapell Hill 1982. — M. Wehrli, *Gibt es eine deutsche Literaturgeschichte?* „Jahrbuch für internationale Germanistik" II/1 (1970). — „New Literary History" 1970, nr 1: *Is Literary History Obsolete?*

[2] Zob. W. Morris, *Toward a New Historicism*. Princeton 1972.

nienia historyczności wpisanej w dzieło literackie [3]. Wreszcie — historyzm pozostaje niezmiennie fundamentalną zasadą orientacji marksistowskich w badaniach literackich [4].

Oczywiście, tak szeroko rozumiany historyzm nie oznacza jeszcze uprawiania historii literatury. Niewątpliwym natomiast dowodem jej żywotności są nowe syntezy. Dla przykładu wymieńmy z terenu RFN wielkie dzieło Friedricha Senglego o Biedermeierze i „społeczne historie literatury" pod redakcją R. Grimmingera, H. A. Glasera i V. Žmegača, z NRD — 12-tomową historię literatury niemieckiej, z terenu francuskiego — dwa różne opracowania pod redakcją C. Pichois i P. Abrahama, z piśmiennictwa radzieckiego — historię literatury rosyjskiej pod redakcją N. I. Pruckowa.

Również u nas, jak wiadomo, nastąpił w tej dziedzinie pomyślny zwrot: co prawda, wielka synteza naukowa zainicjowana przez Kazimierza Wykę utknęła na razie na 4 tomach (*Renesans* Jerzego Ziomka, *Barok* Czesława Hernasa, *Oświecenie* Mieczysława Klimowicza, *Pozytywizm* Henryka Markiewicza), ale za to otrzymaliśmy oryginalne w koncepcji i świetne w wykonaniu monografie niepodręcznikowe Ryszarda Przybylskiego o klasycyzmie porozbiorowym oraz Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej o romantyzmie. Ukazały się 2 tomy podręcznika uniwersyteckiego pod redakcją Jerzego Ziomka, dalsze są już oddane do wydawnictwa lub bardzo zaawansowane.

Tej praktyce towarzyszy wszędzie wcale ożywiona refleksja teoretyczno-metodologiczna, która jednak w przeważającej części ma charakter albo tylko cząstkowy, albo formułuje programy daleko wyprzedzające możliwości praktyki. W moim odczuciu wciąż nie przedawniona i najbogatsza myślowo jest rozprawa Felixa Vodički *Historia literatury. Jej problemy i zadania* z roku 1942 [5]. Głośny program Hansa Roberta Jaussa z r. 1967 — historia literatury jako historia oddziaływania i recepcji — oznaczał nie tyle eliminację dotychczasowej problematyki, co jej uzupełnienie, a przy tym okazał się trudny do realizacji. *Mutatis mutandis* odnosi się to również do metody historyczno-funkcjonalnej,

---

[3] Np. w książce C. Uhliga pod zwodniczym tytułem *Theorie der Literaturhistorie* (Heidelberg 1982).

[4] O współczesnych tendencjach metodologicznych historii literatury informują m.in.: G. Delfau, A. Roche, *Histoire/Littérature*. Paris 1977. — Uhlig, *op. cit.* — J. D. Müller, *Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung*. W zbiorze: *Erkenntnis der Literatur*. Hrsg. D. Harth, P. Gebhardt. Stuttgart 1982. — J. Schönert, *Neuere theoretischen Konzepte in der Literaturgeschichtsschreibung*. W zbiorze: *Literatur und Sprache im historischen Prozess*. Hrsg. Th. Cramer. T. 1. Tübingen 1983.

[5] W związku z koncepcjami Vodički i w ogóle czeskiego strukturalizmu zob. zbiór: *The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička*. Ed. P. Steiner [i inni]. Amsterdam—Philadelphia 1982.

rozwijanej ostatnio przez literaturoznawców radzieckich (Michaił Chrapczenko[6] i inni). Książka Claude'a Guilléna *Literature as System* (1971), erudycyjna i rozumna, niewiele jednak wniosła myśli nowych. W ostatnich latach pojawiło się sporo propozycji zachodnioniemieckich[7], noszą one jednak — jak to przyznaje samokrytycznie jeden z autorów, Jörg Schönert — wszystkie znamiona „wybujałej ponad miarę fantazji teoretycznej"[8]. Powszechnie panuje tu przekonanie, że literatura jest subsystemem społecznym otwartym, pozostającym w relacjach wzajemnego uzależnienia z innymi subsystemami i całością systemu społecznego; brak jednak rozbudowanych teorii tych współzależności; w każdym razie mówi się raczej o kontyngencji (przygodności) literatury wobec innych subsystemów, negując energicznie zasadę przyczynowości.

W roku 1985 ukazał się zbiór artykułów *On Writing Histories of Literature*, przygotowany pod redakcją Siegfrieda J. Schmidta dla czasopism „Poetics" i „New Literary History". Tenor tych prac wyraża najkonsekwentniej opinia Gerharda Ruscha, że całe myślenie historyczne jest nieuchronnie „cząstkowe, perspektywiczne, subiektywne, relatywne i przede wszystkim konstruktywistyczne"[9]. Schmidt wyciąga stąd wniosek, że kryteriami akceptacji czy odrzucenia historii literatury nie powinna być ich „obiektywność" czy „prawdziwość", lecz raczej „wiarygodność" i „intersubiektywna akceptowalność czy zainteresowanie ze strony grup społecznych, które uznają je za warte lektury"; z drugiej strony jednak historycy powinni być „nastawieni empirycznie, co znaczy, że powinni czynić jak najwięcej starań, by podwyższyć stopień intersubiektywności, spójności argumentacji i faktualnego oparcia dla swej konstrukcji"[10].

Spośród prac polskich przypomnijmy wciąż inspirujące rozważania Janusza Sławińskiego i Michała Głowińskiego z konferencji „Proces historyczny w literaturze i sztuce" (1965), nawiązujące przede wszystkim do strukturalizmu czechosłowackiego, i referat Jerzego Ziomka *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej* z r. 1974; autor manifestując rozważną postawę synkretyczną stwierdził jednak, iż „historia literatury należy poniekąd do historiografii heroicznej". Równocześnie

---

[6] M. Chrapczenko, *Wnutriennije swojstwa i funkcyja litieraturnych proizwiedienij.* W zbiorze: *Kontiekst 74.* Moskwa 1975.

[7] M.in. w zbiorach: *Literatur und Sprache im historischen Prozess. — Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur und Sprachhistorie.* Hrsg. H. U. Gumbrecht, U. Link-Heer. Frankfurt a/Main 1985.

[8] Schönert, *op. cit.*, s. 115.

[9] G. Rusch, *The Theory of History, Literary History and Historiography.* „Poetics" 14 (1985), s. 257. Podobnie wypowiadał się wcześniej U. Japp (*Beziehungssinn.* Frankfurt 1980, s. 236).

[10] S. J. Schmidt, *On Writing Histories of Literature.* „Poetics" 14 (1985), s. 291, 298.

Maria Janion wystąpiła z hasłem historii literatury jako historii arcydzieł. Natomiast Stefan Sawicki w kilka lat później postulował historię literatury rozumianą przede wszystkim jako „historia struktur i jakości artystycznych, ich przemian oraz sposobów ich urzeczywistniania w tworzywie słownym" [11]. W roku 1979 Tomasz Burek odpowiadając na pytanie: „Jaka historia literatury jest nam potrzebna?" — wyobrażał ją sobie jako ciąg biografii odsłaniających „konkretnie ludzki, zawsze indywidualnym piętnem naznaczony świadomościowy i wartościotwórczy wymiar procesów dziejowych" [12].

Tak się złożyło, że przypomniane tu prace polskie miały w większości charakter programowy — i programem dotąd pozostały. Nie mamy ani strukturalistycznej historii literatury polskiej (nie ma również takiej historii innych literatur), ani historii jej arcydzieł, ani historii wielkich pisarzy.

Natomiast moja wypowiedź, podobna w tym do wspomnianego referatu Ziomka, jest próbą sformułowania tych założeń i dyrektyw, a zarazem ograniczeń i wątpliwości, które powodowały mną w praktyce historycznoliterackiej — w pracy nad książką *Pozytywizm* z roku 1978. Wydaje mi się, że znaleźć je można także u podstaw niektórych innych syntez już opublikowanych lub przygotowanych do druku. Toteż warto pokusić się o eksplikację tej „poetyki immanentnej", która steruje dzisiejszymi sposobami uprawiania historii literatury. Być może, sposoby te określić należy już jako wczorajsze; tym bardziej czas na to, by je wyartykułować — choćby służyć miały tylko jako układ odniesienia dla nowych projektów i realizacji.

Wyrażenie „historia literatury" wywołuje dziś różne oczekiwania. Najogólniej i najostrożniej powiedzieć można, że z historią literatury wtedy mamy do czynienia, gdy zajmując się literaturą w sposób odpowiadający akceptowanym standardom nauki rozpatrujemy ją jako dziedzinę przedmiotową zmieniającą się w wymiarze czasowym oraz wykrywamy związki między jej składnikami. W tym rozumieniu nie należy do historii literatury ani monografia opisowo-interpretacyjna poszczególnego utworu, ani historia jego powstania i funkcjonowania, ani jakakolwiek systematyka zjawisk literackich abstrahująca od ich porządku czasowego, ani syntetyczne rozpatrywanie literatury jako statycznej współczesności, ani wreszcie czysto kronikarskie zestawienie faktów literackich. Przy węższym jeszcze rozumieniu, które w dalszym ciągu tych

---

[11] Prace J. Sławińskiego i M. Głowińskiego ukazały się w zbiorze *Proces historyczny w literaturze i sztuce* (Warszawa 1967); J. Ziomka i M. Janion — w zbiorze *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa* (Kraków 1976); S. Sawickiego — w zbiorze *Badania nad krytyką literatury* (Wrocław 1974).

[12] T. Burek, *Jaka historia literatury jest nam potrzebna?* Warszawa 1979, s. 22.

rozważań przyjmuję, historia literatury ma za swój obiekt dziedzinę literatury danego języka, narodu, zgrupowania kulturowego itd. w całym jej przebiegu czasowym lub przynajmniej w jednej, wyodrębniającej się swoimi właściwościami fazie tego przebiegu. Chodzi tu zatem, ściśle biorąc, o syntezę historycznoliteracką, a nie np. historię poszczególnego gatunku czy tematu literackiego, nie mówiąc już o historii twórczości jednego pisarza. Odrzucam więc skrajne, redukcjonistyczne poglądy tych teoretyków, którzy za możliwą uważają historię literatury jako „*plurale tantum*", złożoną z odrębnych „seryjnych" czy „regionalnych" historii różnych obszarów i aspektów literatury, co najwyżej powiązanych z sobą przez wskazanie ich korelacji [13].

Określiwszy w ten sposób dziedzinę naszego badania — wiele kwestii pozostawiliśmy jeszcze otwartych. Najpierw dyskusyjne są granice tej dziedziny, a więc literatury, w stosunku do otaczającego ją obszaru piśmiennictwa. Jak wiadomo, termin „literatura" jest w swoim dzisiejszym znaczeniu niedawno w użyciu, nie sięga wstecz poza wiek XVIII. Posługując się nim w zastosowaniu do epok wcześniejszych, postępujemy w sposób prezentystyczny. Znane są także powszechnie wahania opinii dotyczące literackości niefikcjonalnej prozy narracyjnej i piśmiennictwa filozoficzno-moralnego. Nie należy jednak nadmiernie dramatyzować tych wahań. Z jednej strony — w kulturze europejskiej przynajmniej — niezmiennie respektowane są wyznaczniki poezji: fikcjonalność, obrazowość i uporządkowanie naddane. Cechy te przeniesione zostały potem na literaturę z przekształceniem uporządkowania naddanego w jakość ogólniejszą, którą można by nazwać „wzmożonym wypracowaniem językowym". Z drugiej strony — wahania te tracą na ważności w naszych czasach, gdy wspomniane wyznaczniki traktowane rozłącznie odczuwa się jako już wystarczające warunki literackości, co działa na korzyść wzmiankowanych gatunków granicznych. Skoro nie mamy wątpliwości, że np. eseje Jerzego Stempowskiego czy Pawła Jasienicy to literatura, nie powinno budzić także naszych sprzeciwów włączanie do niej publicystyki Aleksandra Świętochowskiego czy szkiców historycznych Józefa Szujskiego. Niemniej historyk literatury musi być świadom i powinien uświadomić czytelnika, jaką zasadę „wykroju" literatury z przestrzeni piśmiennictwa przyjmuje, i zasadę tę potem konsekwentnie stosować.

Ale właśnie w związku z owymi gatunkami granicznymi szczególnie ostro występuje problem inny, a mianowicie — jaki przedmiot formalny interesuje historyka literatury w tej dziedzinie przedmiotowej, którą jest literatura. Mówiąc inaczej oraz stawiając „kropkę nad *i*": czy historyk literatury skupić ma całą swoją uwagę tylko na cechach literackości ba-

---

[13] Zob. G. Plumpe, K. O. Conrady, *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. W zbiorze: *Literaturwissenschaft*. Grundkurs 2. Hrsg. H. Brackert, J. Stückrath. Reinbek b/Hamburg 1981, s. 382.

danych utworów, czy objąć ma nią również inne cechy, np. właściwości poznawcze czy ideowe? I tu, i dalej chodzi mi o to, by *explicite* nazwać dylematy, które musi rozstrzygnąć w praktyce historyk literatury, nie o narzucanie jakichś „jedynie słusznych" decyzji. Mając jednak w określonych kwestiach określone preferencje — nie będę ich ukrywał. I tak w tym wypadku opowiadałbym się za integralnym, nie specyfikacyjnym traktowaniem literatury. Rozpatrywać więc ją należy pod względem wszystkich jej cech wartościonośnych, biorąc pod uwagę te wartości, jakie od danego gatunku w jego historycznej konsytuacji były oczekiwane. Dodajmy także, że właściwości poznawcze czy ideowe literatury są w znacznej części również specyficznie literackie, ze względu na fikcjonalność, wieloznaczeniowość, konkretyzację obrazową, emotywno-waloryzacyjne nasycenie utworów literackich. Także wspomniane gatunki graniczne interesować winny historyka literatury od strony merytorycznej — poznawczej czy ideowej, a nie tylko pod względem swego literackiego nacechowania. Historyk literatury pisząc np. o szkole historycznej krakowskiej nie może poprzestać na jej charakterystyce stylistyczno-gatunkowej, z wyłączeniem poza nawias swych zainteresowań wyłożonej tu koncepcji dziejów Polski i jej politycznych konsekwencji.

Literatura jest zbiorem utworów literackich. Dla niektórych, odległych okresów — niekompletnym i nie zawsze wiadomo, w jakim stopniu reprezentatywnym. Dla innych — tak bogatym i obfitym, że badacz poznać je może tylko w wyborze opartym na opiniach poprzedników; z prac ich korzystać także musi, gdy wchodzą w grę teksty, które pominął w swych lekturach z braku czasu czy z przekonania o ich nieważności. Pojawiają się dziś propozycje, by reprezentatywność korpusu tekstów danego okresu zobiektywizować, opierając go na próbie losowej, ale ci sami teoretycy uznają za konieczne uzupełnienie go korpusem dodatkowym, obejmującym teksty o wybitnej wartości, jeśli z woli przypadku nie znalazły się one w korpusie reprezentatywnym; pozornie więc usunięta trudność powraca [14].

Zdajemy sobie dziś sprawę wyraźniej niż kiedykolwiek, że utwór literacki to wypadkowa danych tekstu i interpretacyjnej strategii odbiorcy. Pierwszy z tych czynników jest niezmienny, drugi — zmienia się nieraz gruntownie, powodując wielopostaciowe bytowanie tego samego utworu w czasie i przestrzeni społecznej. Interpretacyjne nastawienie odbiorcy uaktywnia się już przy rozumieniu poszczególnych słów i zdań, cóż dopiero mówić o wyższych układach znaczeniowych i sensie ogólnym utworu. Stąd też, jak mówi Alastair Fowler: „historia literatury nie może

---

[14] Zob. M. Titzmann, *Probleme des Epochenbegriffes in der Literaturgeschichte.* W zbiorze: *Klassik und Moderne.* Hrsg. K. Richter, J. Schönert. Stuttgart 1983, s. 116.

już być historią dzieł, lecz tylko historią konstruktów dzieł"[15]. Rozróżnić przy tym trzeba interpretację autorską, interpretację historyczną właściwą, interpretację historyczną idealizacyjną i interpretację adaptacyjną (w odmianach: projektującej i sprawozdawczej)[16]. Interpretacja adaptacyjna wyjmuje niejako utwór z jego sytuacji historycznej i przenosi we współczesność interpretatora, z oczywistych względów nie może więc prowadzić do rezultatów pozwalających odtwarzać historyczne zakorzenienie utworów i historyczne między nimi związki, interpretacja autorska jest przeważnie nieznana, interpretacja historyczna właściwa — dostępna ułamkowo. Historykowi literatury pozostaje praktycznie interpretacja historyczna idealizacyjna. Jej podmiotem jest czytelnik historycznie adekwatny, tj. poprawnie spełniający przewidziane w utworze operacje odbiorcze, zgodnie ze współczesnymi mu wymogami kompetencji literackiej i w ramach historycznie adekwatnego obrazu świata. Oczywiście tak zbudowana interpretacja jest tylko hipotetyczna i trudno ją oczyścić od modernizujących domieszek.

Literatura — powtórzmy — jest zbiorem utworów literackich. Zbiór ten można rozpatrywać dwojako: albo jako zbiór kolektywny, mnogość poszczególnych utworów, albo jako pewien konstrukt teoretyczny — i wtedy chodzi o zespół swoistych pod względem swej jakości, doboru i funkcji znamion (cechy, składniki, relacje) owych utworów, na poziomach językowo-stylistycznym, kompozycyjno-gatunkowym, tematycznym i ideowym. Neutralne określenie „znamiona" wydaje się bardziej stosowne niż często występujące terminy „normy" lub „konwencje". „Normy" bowiem mylnie sugerują sformułowaną *explicite* postulatywność, „konwencje" zaś — rozpowszechnienie na zasadzie umowy.

Zazwyczaj mówi się w tym kontekście, tzn. gdy rozpatrujemy literaturę jako konstrukt teoretyczny, o systemie i różnych jego krzyżujących się z sobą podsystemach. W większości wypadków są to jednak tylko deklaracje lub wyjściowe hipotezy robocze, potem już nie weryfikowane. Jeśli przyjąć rozumienie mocne systemu, jako zbioru, w którym istnieje sprzężenie między wszystkimi jego elementami, nieścisłością jest traktować literaturę jako system. Np. komedia obyczajowa okresu pozytywizmu nie była powiązana istotnymi zależnościami z ówczesną parabolą czy legendą albo powieść historyczna z wierszowaną satyrą. Można natomiast mówić o literaturze jako systemie w tym znaczeniu, że jest zbiorem składników o swoistych cechach i funkcjach wspólnych, i różnych częściowych powiązaniach wewnętrznych, silniejszych niż związki z zewnętrznym otoczeniem (przykładowo można tu wymienić ciąg: pro-

---

[15] A. Fowler, *The Selection of Literary Constructs*. „New Literary History" 1975, nr 1, s. 43.

[16] Zob. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 181.

gramowa poezja pozytywizmu — powieść współczesna — komedia obyczajowa — satyra wierszowana). Guillén słusznie pisze, że historię literatury — w odróżnieniu od języka czy społeczeństwa — charakteryzuje nie tyle występowanie całkowitych systemów, co raczej tendencja ku systemowi czy strukturacji [17]. Podobnie Giennadij Pospiełow twierdzi, że natura procesu literackiego pozwala ustanawiać „systemy artystyczne" tylko w bardzo względnym znaczeniu tego słowa [18]. Może więc nazwa „systemoid" byłaby tu trafniejsza. Unikając jednak jeszcze jednej innowacji terminologicznej, poprzestaniemy na terminie „układ", oznaczającym zazwyczaj zespół składników luźniejszy niż system.

Tak rozumiana literatura jest układem transhistorycznym, w którym wyodrębniamy zazwyczaj, na zasadzie językowej i/lub narodowej, rozmaite podukłady. W nich wyróżnić można, wciąż według kryterium poprzednio sformułowanego, tj. swoistych znamion wspólnych lub swoistego ich doboru i funkcji, kolejne podukłady czasowo ograniczone, które nazywamy epokami i okresami literackimi.

Literatura jest więc dana badaczowi bezpośrednio jako zbiór tekstów, z nich wykonstruowany zostaje zbiór ich historycznych interpretacji idealizacyjnych, a następnie — różne układy literackie, takie jak prąd literacki, gatunek literacki, system wersyfikacyjny, przy czym uwzględniamy również reguły poetyki normatywnej, jeśli była ona formułowana. Układy te niekiedy trwają długo w postaci ustabilizowanej, niekiedy zmieniają się powoli, niekiedy szybko, czasem następuje przerwanie ciągłości i nagle pojawia się zasadniczo odmienna jakość innowacyjna. Zwłaszcza obecnie, pod wpływem poglądów Michela Foucaulta, skłonni jesteśmy zmienność literatury traktować nie jako ciągłą ewolucję, ale jako „ruch, w którym wszędzie dostrzegamy luki, puste miejsca, zerwania, skoki i kryzysy" [19]. Wszystko to, zarówno trwanie niemal niezmienne, jak i przekształcenia stopniowe i skokowe, nazywamy „procesem literackim"; z formuły „proces historycznoliteracki" należałoby zrezygnować, ponieważ jest pleonazmem.

Oczywiście układy literackie nie zmieniają się same; zmiany są rezultatami swoistych tekstotwórczych czynności, pozostających w interakcji z oczekiwaniami i postulatami odbiorców. Historia literatury powinna być właściwie ich historią; tak np. postuluje S. J. Schmidt: „historie literatury nie mogą być historiami (autonomicznych) tekstów; muszą być konstruowane jako historie czynności skierowanych na teksty i całej skali uwarunkowań tych czynności (jak produkcja, dystrybucja, recepcja)" [20]. Ale zważmy, że czynności owe nie są nam wprost dostępne,

---

[17] C. Guillén, *Literature as System*. Princeton 1974, s. 376.

[18] G. Pospiełow, *Litieraturnyj process*. W zbiorze: *Litieraturnyj process*. Pod red. G. Pospiełowa. Moskwa 1981, s. 34.

[19] Japp, *op. cit.*, s. 179.

[20] Schmidt, *op. cit.*, s. 292, 296.

toteż dogodniej jest przedstawiać je pośrednio, poprzez uogólnienia dotyczące ich obiektywacji (częściową obiektywacją zachowań odbiorców jest krytyka literacka). Dodajmy, że wspomniane obiektywacje są — ze względu na związane z nimi wartości — bardziej interesujące i ważne niż wywołujące je działania.

Pamiętać przy tym należy, że względna stabilność wielu układów literackich pociąga za sobą przekształcenie narracji (*sensu strictiori*) o procesie — w opisową morfologię literatury w danej sytuacji historycznej. Częstokroć też ułatwiamy sobie zadanie: narrację o procesie zastępujemy przez ciąg jego statycznych przekrojów w różnych punktach osi czasowej. Postępowanie takie ma wielorakie uzasadnienia. Z jednej strony skłania ku niemu fakt, że materiałem badawczym historyka literatury — powtórzmy — nie są działania czy procesy, zjawiska kinetyczne w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz zbiory utworów literackich, a więc tworów semiotycznych, mających ze swej istoty naturę przedmiotów, nie procesów. Z drugiej strony — takie opisowe charakterystyki są umotywowane potrzebą ukazania korelacji między różnymi znamionami przedstawianego układu literackiego, także wtedy, gdy znajduje się on w ruchu. Ze względu na samą linearną naturę języka musimy układ ten na chwilę „zatrzymać" — jeśli chcemy obejrzeć tę jego strukturę.

Wśród zasad porządkowania poszczególnych epok czy okresów literackich szczególnie produktywne okazały się prąd i gatunek literacki. Okres literacki jawi nam się więc jako konfiguracja prądów literackich, z których przeważnie jeden, w swej fazie ofensywnej i szczytowej, stanowi jego dominantę (np. realizm w okresie pozytywizmu), sięga jednak fazami wstępną i końcową w okresy sąsiednie. Prąd literacki z kolei stanowi konfigurację historycznie pojmowanych gatunków literackich. Należy tu również uwzględnić uwarstwienie literatury, tj. jej zróżnicowanie co najmniej na literaturę wysoką i popularną. Kwestia ta nie została dotąd zadowalająco oświetlona ze stanowiska teoretycznego; w każdym razie nasuwa się spostrzeżenie, że w literaturach nowożytnych występują często prądy literackie, w których utwory reprezentujące obie te odmiany literatury tworzą pewne *continuum*.

Prąd literacki w stopniu znacznie wyższym niż gatunek literacki jest idealizacyjnym konstruktem. Nie liczy się niekiedy z integralnością poszczególnych utworów literackich, niejako przecina je w poprzek, wskutek czego zostają one równocześnie, choć oczywiście ze względu na różne swe znamiona, przyporządkowane różnym prądom literackim. Prąd przy tym jest konstrukcją bardziej hipotetyczną i dyskusyjną niż gatunek literacki, który pozwala na ogół na bezsporną kwalifikację poszczególnych utworów. Z tego powodu w syntezie historycznoliterackiej okresu wygodniejsze wydaje się prymarne uporządkowanie według gatunków, nie zaś według prądów.

Wygodniejsze — nie znaczy to jeszcze łatwe. Najpierw: uogólniająca

charakterystyka przemian gatunku powinna uwzględniać jego aspekty ilościowe, tj. zmieniające się rozpowszechnienie określonych znamion. Trudno nam jednak przy tym zastąpić impresyjne określenia: „często", „rzadko", „sporadycznie", kwalifikacjami ściślejszymi, o charakterze statystycznym, po pierwsze — ze względu na fragmentaryczność lub przeciwnie (i częściej!) nadmierną obfitość bazy materiałowej, po drugie — z powodu niepodatności wielu istotnych znamion gatunku literackiego (np. jego składników ideowych, jakości kompozycyjnych czy tonacji emotywnych) na próby kwantytatywnego ich określenia. Zapewne, jest to dowodem, że nasze konstatacje opisowe w tym zakresie są mało precyzyjne, ale tego stanu rzeczy zmienić na razie nie potrafimy. Po trzecie wreszcie — procedury statystyczne są niesłychanie żmudne: chcąc uzyskać np. statystyczną charakterystykę występowania zjawiska *X* w danym gatunku literackim, trzeba by — wywodzi Michael Titzmann — ustalić częstość jego absolutnego występowania w całym zbiorze należących tu tekstów (uwzględniając fakt, że zjawisko to w danym tekście może występować wielokrotnie), w różnych jego podzbiorach (grupa pisarzy, kierunek literacki, odmiana gatunkowa), w różnych fazach badanego okresu, liczbę i procentowy udział tekstów oraz liczbę i procentowy udział autorów, u których zjawisko to występuje [21]. Kwantytatywną charakterystykę gatunku literackiego traktować dziś więc trzeba raczej jako propozycję dla przyszłych badaczy, posługujących się maszynami liczącymi.

Badając poszczególne płaszczyzny czy aspekty gatunku literackiego — stylistyczne, kompozycyjne, tematyczne, ideowe — stwierdzamy, że są one z sobą, co prawda, powiązane i wykazują niekiedy zmiany stowarzyszone (przy ustalaniu tych korelacji ujęcia statystyczne byłyby szczególnie przydatne), kiedy indziej jednak rytm ich zmienności okazuje się różnorodny, niezsynchronizowany. Zarazem zaś zasięg występowania pewnych znamion jest międzygatunkowy (np. tematyka powieści i komedii pozytywizmu), a czasem — międzyprądowy czy międzyokresowy (np. systemy wersyfikacyjne). Liczyć się też trzeba z rozbieżnościami między danymi uzyskanymi jako uogólnienie praktyki literackiej a normami sformułowanymi. Wreszcie występują częste powiązania między zjawiskami nie tylko odległymi od siebie w czasie, ale przynależnymi do różnych literatur (np. dramat historyczny doby pozytywizmu a dramat Szekspirowski), nie stanowiącymi więc sąsiednich ogniw procesu literackiego.

Powstają w związku z tym duże trudności w prezentacji narracyjnej: historia literatury, usiłując przedstawić współistnienie i współzależność zjawisk oraz powiązania zjawisk nie pozostających w stosunkach czasowej przyległości — przezwyciężać musi nieustannie linearność języka.

---

[21] Titzmann, *op. cit.*, s. 121—122.

Walczyć też musi z niebezpieczeństwem powtarzania tych samych stwierdzeń w różnych kontekstach. Dobrym sposobem jest tu technika „wyciągania przed nawias”, tj. układania owych stwierdzeń w zmniejszającym się porządku ich ogólności. Podobnie jak interpretacja, tak i synteza historycznoliteracka, przynajmniej w dzisiejszym stadium rozwojowym, jest pisarstwem naukowym wymagającym pewnych umiejętności retorycznych — zręczności kompozycyjnej i inwencji stylistycznej. Z melancholią trzeba przy tym powtórzyć za Johnem Erpenbeckiem, iż dla przeciętnego czytelnika praca historycznoliteracka im bardziej jest idiograficzna, tym jest żywsza, im bardziej nomotetyczna — tym bardziej nudna... [22] Niech wolno mi tu będzie dodać z własnego doświadczenia, że częstokroć najtrudniejsze okazywało się nie sformułowanie określonych sądów, lecz uporządkowanie ich wykładu. A w miarę narastania rękopisu — coraz częściej pojawiało się także pytanie inne: jakimi środkami zneutralizować stylistyczną oschłość i monotonię wynikłą z używania tych samych określeń, podyktowanego obowiązkiem konsekwencji terminologicznej. I w ogóle — jak uniknąć powtarzania tych samych słów, gdy mówi się o tym, co tylko podobne.

Trudność ta występuje zwłaszcza w związku z drugim zadaniem, jakie staje przed historykiem literatury. Mówiło się kiedyś o historii literatury bez nazwisk autorów. Przy traktowaniu jej tylko jako historii układów literackich może stać się ona także historią literatury bez tytułów dzieł. Historia taka byłaby pod względem metodologicznym jednorodna i konsekwentna, ale byłaby to właściwie tylko poetyka historyczna. W tym sensie twierdził Głowiński:

> proces historycznoliteracki polega w zasadzie na wypracowaniu tych norm, które umożliwiają tworzenie i odbiór dzieł literackich, [...] wszelkiego rodzaju konwencji: gatunkowych, stylistycznych, metrycznych, a także tematycznych [23].

Cząstkowe są również zachodnioniemieckie projekty społecznej historii literatury jako „synchronicznego i diachronicznego opisu i analizy typowych struktur i funkcji komunikacji literackiej w systemowych relacjach życia społecznego” [24]. I jedno, i drugie postępowanie byłoby nieuzasadnionym zubożeniem i zacieśnieniem zadań historii literatury; rację miał Sławiński pisząc, że „proces historycznoliteracki jest jednością ponadindywidualnych systemów i jednostkowych wypowiedzi” [25].

Historia układów literackich to — używając terminologii Fernanda

---

[22] Zob. *Zu Problemen der literarischen Wertung in der Literaturgeschichtsschreibung. Dokumente eines Arbeitsgesprächs.* „Weimarer Beiträge” 26 (1980), z. 10, s. 106.

[23] M. Głowiński, *Theoretical Foundations of Historical Poetics.* „New Literary History” 7 (1976), nr 2, s. 242.

[24] Schönert, *op. cit.*, s. 102—103.

[25] J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim.* W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, s. 30.

Braudela — historia koniunktur i historia długiego trwania; obok niej niezbędna jest także wydarzeniowa historia literatury. A wydarzeniami historii literatury są utwory literackie. Nie idzie tu — a przynajmniej idzie nie tylko — o fakty dotyczące ich tworzenia, publikacji i recepcji. Dzieło literackie rozumiemy jako wydarzenie historycznoliterackie przede wszystkim w tym sensie, że wprowadza ono innowacje do układów literackich, do których należy. Rozróżnić tu trzeba innowacje bezpośrednio podjęte i upowszechnione, innowacje nietypowe dla danego prądu, nie kontynuowane bezpośrednio, ale antycypacyjne wobec bardziej oddalonych w czasie faz procesu literackiego (np. poezja Norwida), wreszcie inne, również nietypowe innowacje wartościonośne. Uwzględniając takie utwory, neutralizujemy poniekąd niebezpieczeństwo zanadto uschematyzowanego obrazu okresu, które zawsze zagraża historii układów literackich. Równie ważne są jednak utwory, które nie tyle transformują istniejący układ, co są jego doskonałą realizacją (np. *Potop* Sienkiewicza).

Rozpatrując te czynniki wprowadzamy do syntezy historycznoliterackiej w mniej lub bardziej bezpośredniej postaci moment wartościowania, przy którym nie sposób wyzwolić się całkowicie od współczesnej perspektywy recepcyjnej. Niekiedy zresztą trzeba ją świadomie zająć, by włączyć te pozycje, które dopiero nasza teraźniejszość odkryła i doceniła.

Synteza historycznoliteracka omawia wreszcie niektóre utwory ze względu na ich rozgłos i rozpowszechnienie czytelnicze, a także z racji znamienności czy reprezentatywności, a więc dla celów ilustracyjnych w stosunku do charakterystyki gatunku czy prądu literackiego. I znowu: we wszystkich tych wypadkach narracja *sensu strictiori* zatrzymuje się i ustępuje miejsca zminiaturyzowanej analizie i interpretacji utworów. Ta wielotorowość syntezy historycznoliterackiej, która musi łączyć w sobie historię koniunktur i długiego trwania z historią wydarzeń literackich, jest dodatkowym utrudnieniem i metodologicznym, i pisarskim przy jej uprawianiu.

Konstatacje narracyjne i opisowe nie wyczerpują jednak zadań syntezy historii literatury. Zmierza ona również do wyjaśnienia genetycznego i ujęcia funkcjonalnego przedstawianych zjawisk. Wyjaśnienie genetyczne — trzeba to sobie uświadomić — nigdy nie może tu osiągnąć poziomu wyjaśnienia przyczynowego, tzn. nie potrafimy wskazać warunków wystarczających (czy też czynnika głównego w zespole warunków wystarczających) do zaistnienia badanego zjawiska. W tym sensie rację miał Wellek, gdy pisał:

> wyjaśnienie przyczynowe jako deterministyczne wyjaśnienie poprzez dedukcję z prawa ogólnego lub wykazanie koniecznej przyczyny wystarczającej zawodzi w stosunku do literatury [26].

---

[26] Wellek, *op. cit.*, s. 73.

Ta nieredukowalność wydaje się jednak konstytutywną cechą przynajmniej takich sfer działania ludzkiego, które nazywamy twórczością; można je — jak to czyni za niektórymi socjologami Claus Michael Ort — nazwać systemami emergentnymi, tzn. uwarunkowanymi, lecz nie dającymi się zredukować do swoich uwarunkowań [27]. Odrzucając zatem wyjaśnianie w postaci warunków wystarczających, co byłoby nieadekwatne wobec przedmiotu badań, historia literatury może jednak wskazywać warunki konieczne oraz warunki sprzyjające zaistnieniu, a zwłaszcza rozpowszechnieniu określonego zjawiska. Można więc np. powiedzieć, że warunkami koniecznymi galicyjskiej satyry były konstytucyjne formy ówczesnego życia politycznego, warunkiem koniecznym powieści odcinkowej — istnienie prasy. Jak widać, twierdzenia dotyczące warunków koniecznych to oczywistości mało interesujące z punktu widzenia naukowego. Bardziej owocne są poszukiwania warunków sprzyjających. Tak np. nasuwa się hipoteza, że warunkami sprzyjającymi rozwojowi nowelistyki realistycznej były: pierwszy kryzys optymizmu pozytywistycznego i zainteresowanie ideologiczne problematyką ludową. Mówiąc o pojawieniu się powieści analitycznej w rodzaju *Bez dogmatu*, można odwołać się do definitywnego kryzysu ideologii pozytywistycznej, do wyczerpania możliwości tematycznych powieści obyczajowo-społecznej, do oddziaływania wzorów francuskich. Są to wyjaśnienia niepełne i hipotetyczne, ale przecież rozszerzające naszą wiedzę o mechanizmach przemian literatury. Niektóre z korelacji takich są niemal oczywiste, inne wymagałyby sprawdzenia statystycznego, jeszcze trudniejszego niż przy opisowej charakterystyce gatunku [28].

Wyjaśnienia kondycjonalistyczne odwołują się, jawnie lub *implicite* — do pewnych uogólnień występujących w postaci tendencji prawdopodobieństwowych (bądź inaczej: praw *quasi*-probabilistycznych), tzn. orzekających o prawdopodobieństwie określonych następstw, jeżeli zaistnieją określone warunki („prawdopodobieństwo" rozumiane jest tu w sensie potocznym jako wysoka szansa zaistnienia i rozpowszechnienia zjawiska, o którym mowa w następniku okresu warunkowego, jednakowoż bez podania ścisłych wyznaczników liczbowych). Chodzi tu o takie uogólnienia, jak np.: „Jeżeli istnieją swobody polityczne, to sprzyjają one uprawianiu jawnej satyry politycznej"; „Jeżeli powstaje kryzys światopoglądowy, to sprzyja on rozpadowi dużych, a rozpowszechnieniu małych form narracyjnych; zarazem — wzmaga się nasycenie utworów treściami refleksyjnymi".

---

[27] C. M. Ort, *Problems of Interdisciplinary Theory — Formation in the Social History of Literature*. „Poetics" 14 (1985), s. 336.

[28] Próby takie podejmowali np. E. Hankiss (*The Structure of Literary Evolution*. „Poetics" 1 ⟨1972⟩) i D. K. Simonton (*Time Series Analysis of the Literary Creativity*. Jw., 7 ⟨1978⟩).

Powszechnie zakłada się dzisiaj, że przemiany każdego układu społecznego, a więc i literatury, uwarunkowane są zarówno wewnętrznie, tj. przez oddziaływanie wcześniejszych stanów tego układu, jak i zewnętrznie, tzn. przez bodźce wychodzące od innych układów. Na styku marksizmu i strukturalizmu czechosłowackiego ukształtował się wśród badaczy literatury pewien zespół najogólniejszych przekonań przejawiających się w konkretnych próbach wyjaśniania kondycjonalistycznego przemian literackich. W sformułowaniu najostrożniejszym można powiedzieć, że automatyzacja (powszednienie) tworzenia i odbioru układów literackich wywołuje przeciwdziałające temu zabiegi intensyfikacyjne i komplikacyjne, a po wyczerpaniu ich możliwości — pewien rozrzut innowacji literackich o różnym nasileniu kontynuacji i negacji poprzedniego stanu układu. Spośród nich upowszechniają się i stabilizują te innowacje, które są przystosowane do swego społecznego otocza, tj. funkcjonalne wobec jego zapotrzebowań. Z perspektywy marksistowskiej można skonkretyzować, że są one stymulowane i poddawane selekcji z uwagi na swą funkcjonalność przy realizacji literackiej różnych orientacji ideologicznych, uwarunkowanych z kolei podziałem klasowym społeczeństwa, a ostatecznie — panującym w nim sposobem produkcji.

Nowsza teoretyczna myśl marksistowska zwraca zarazem uwagę na oddziaływanie wewnątrzliterackiego sposobu produkcji, tj. stanu sił wytwórczych (technik komunikacyjnych) oraz stosunków produkcji, dystrybucji i konsumpcji wytworów literackich (często brak tu jednak należytych rozróżnień między utworami literackimi a materialnymi ich nośnikami); w innej terminologii: chodzi tu o stosunki komunikacji literackiej i urzeczywistniające je instytucje [29]. Gdy historia literatury uwzględnia te czynniki, schodzi na teren historii kultury literackiej (w znaczeniu, jakie temu terminowi nadał Stefan Żółkiewski), traktuje je jednak tylko jako tło wyjaśniające.

Wyjaśnianie kondycjonalistyczne konkretnego utworu literackiego staje się bogatsze i bardziej precyzyjne, jeśli umieszczony on zostanie w relacjach do innych utworów tego samego autora, do indywidualnie aktualizowanej przez niego tradycji literackiej, a nieraz także do jego cech osobowościowych i faktów biografii. Narracja syntezy historycznoliterackiej nie zdoła, nawet za cenę dygresji i łamańców stylistycznych, uwzględnić wszystkich tych czynników: pisząc o *Trylogii* Sienkiewicza możemy, włączając ją w ciąg rozwoju powieści historycznej, wpisać w tradycję Kraszewskiego czy Łozińskiego — ale trudno pokazać jej związki z wcześniejszą twórczością Sienkiewicza, z jego doświadczeniami amery-

---

[29] Zob. np. Th. Eagleton, *Criticism and Ideology*. London 1978, s. 47 n. — S. Żółkiewski, *Pożytki poznawcze i granicę stosowania analizy tekstów kultury*. Cz. 2. „Kultura i Społeczeństwo" 1985, nr 2, s. 13.

kańskimi, z dziedzictwem pamiętnikarstwa staropolskiego i epiki bohaterskiej.

Poza tym, a raczej przede wszystkim, utwory literackie w funkcjonowaniu społecznym identyfikowane są nie tylko z uwagi na gatunki i prądy literackie, do których należą, ale także jako dzieła określonego pisarza, jako manifestacja niepowtarzalnej, wartościotwórczej podmiotowości; bez wątpienia stanowi ona pełnoprawny obiekt zainteresowań historii literatury. Ale podmiotowość ta tylko w niektórych wypadkach, przy dużej koncentracji czasowej, tematycznej i gatunkowej, może dostatecznie wyraziście ujawnić się w syntezie historycznoliterackiej posługującej się porządkiem prądów i gatunków.

Skoro więc w jednym toku narracyjnym nie da się zestroić relacji o przemianach układów literackich z relacją o przemianach twórczości poszczególnych pisarzy, autor syntezy nie potrafi zapobiec temu, że osobowości twórcze i rozwój ich twórczości będą w niej rozkawałkowane, a w lepszym wypadku — odsunięte na plan dalszy. Nie można jednocześnie zrobić omletu i zachować nie rozbitych jajek.

Jak temu zaradzić? Praktyka budowania syntezy z rozdziałów monograficznych i rozdziałów zbiorczych o reszcie literatury w gatunkowym uporządkowaniu — wydaje się wadliwa, bo wyłącza wielkich pisarzy z procesu literackiego, a przez to obraz tego procesu zuboża i zniekształca. Nasuwa się tu propozycja inna: by uwzględniając w głównym toku wykładowym twórczość tych wielkich pisarzy jako składnik procesu literackiego, mówić o niej powtórnie w osobnych rozdziałach monograficznych. Należałoby wtedy zastosować większe zbliżenie, tj. wykład bardziej szczegółowy, więcej uwagi poświęcić interpretacji utworów. Powtórzenia byłyby nieuchronne; po części kwestie różne, ale po części te same trzeba by poruszyć pisząc np. o *Lalce* jako ogniwie powieści społecznej pozytywizmu i ogniwie twórczości Prusa. Byłoby to więc zadanie pisarsko trudne, znowu wymagające pewnych — by tak rzec — sposobów i forteli ze strony autora. Ale sądzę, że warto je podjąć, i żałuję, że nie starczyło mi czasu i umiejętności, by pójść tą drogą przy pisaniu *Pozytywizmu*; inna rzecz, że przeciw tej decyzji przemawiało w danym wypadku wcześniejsze ukazanie się odpowiedniej serii „Obrazu Literatury Polskiej XIX i XX Wieku", zawierającej sylwetki, niekiedy wręcz doskonałe, pisarzy, którzy wchodziliby tu w rachubę.

Wreszcie — synteza historycznoliteracka uwzględniać powinna również funkcjonowanie literatury. Na planie pierwszym oznacza ono przemiany interpretacji utworów literackich (a więc interpretacji historycznych właściwych i interpretacji adaptacyjnych), oddziaływanie literatury jako tradycji na dalszy rozwój własny. Na planie dalszym, krzyżującym się z historią kultury literackiej — pojawiają się tu takie problemy, jak: 1) społeczny zasięg i rozwarstwienie odbiorczej publiczności literackiej; 2) literackie sytuacje komunikacyjne i odpowiadające im insty-

tucje; 3) czytelnicze motywacje i preferencje; 4) sposoby identyfikacji, interpretacji i wartościowania literatury; 5) pozycja i funkcjonalne odmiany odbioru literatury w całokształcie życiowej aktywności publiczności czytelniczej; 6) oddziaływanie literatury na inne dziedziny kultury symbolicznej; 7) przekształcenia, jakie powoduje ona w ideologii, mentalności i zachowaniu odbiorców. Pytania te stawiać można zarówno w stosunku do układów literackich, jak i wobec poszczególnych utworów.

W ostatnich dziesięcioleciach poświęcono tym sprawom wiele uwagi, postulując za Haraldem Weinrichem pisanie „historii literatury z perspektywy czytelnika". Dotychczasowe doświadczenia dowodzą jednak, że odpowiedzi, jakich dostarczyć nam może materiał źródłowy przeszłości, którym dysponujemy, są tylko ułamkowe. Zwłaszcza nasza wiedza o tym, jak czytano w przeszłości utwory literackie, ogranicza się przeważnie do wniosków z analizy tekstów krytycznoliterackich, a więc jest wiedzą — zresztą problematyczną — o sposobach lektury właściwych znawcom. Niewiele tutaj dodaje wiedza o lekturze szkolnej, a raczej o formułowanych jej dyrektywach, od których rzeczywiste praktyki młodzieżowego czytelnictwa daleko odbiegają [30]. O tym, że literatura wywiera silny wpływ na mentalność, obyczaj, aktywność społeczną swych odbiorców — jesteśmy przeświadczeni, ale sprawdzalnych metod badania tego wpływu, zwłaszcza gdy chodzi o przeszłość, nie posiadamy. Z tych względów historia społecznego funkcjonowania literatury zawierać musi luki nie dające się usunąć. Można ją z powodzeniem i efektownie uprawiać wycinkowo, ale ujęcie całościowe w tej dziedzinie, w pełni materiałowo symetryczne wobec historii układów i dzieł literackich, jest, nie tylko w moim przekonaniu, przedsięwzięciem utopijnym. Postulować trzeba natomiast badania empiryczne dzisiejszego życia literackiego, które umożliwiłyby konstruowanie takiej syntezy poczynając od naszej współczesności.

Godna uwagi jest propozycja, wysuwana zwłaszcza przez badaczy z obu państw niemieckich [31], by historię literatury potraktować szerzej niż w tych rozważaniach, a mianowicie włączyć w nią nie jako tło wyjaśniające, lecz na prawach równorzędności — historię instytucji i procesów komunikacji literackiej, a więc produkcji, dystrybucji i konsumpcji literatury. Nie podzielam — jak wspomniałem — redukcjonistycz-

---

[30] Zob. J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim.* W zbiorze: *Publiczność literacka.* Wrocław 1982, s. 84—85.

[31] Np. R. Rosenberg, *Literaturgeschichte als Geschichte der literarischen Komunikation.* „Weimarer Beiträge" 23 (1977), z. 6. — W. Vosskamp, *Probleme und Aufgaben einer sozialgeschichtlich orientierten Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.* W zbiorze: *Das achtzehnte Jahrhundert,* Hrsg. B. Fabian — W. Schmidt-Biggermann. Nundeln 1978, s. 54—55.

nego stanowiska tych, którzy radzą poprzestawać na odrębnych „seryjnych" czy „regionalnych" historiach literatury. Z drugiej jednak strony, przy dzisiejszym stanie badań szczegółowych w tej dziedzinie — synteza, o której tu mowa, jest chyba niewykonalna. Niełatwo też wyobrazić sobie, jak można by umieścić w jednym ciągu narracyjnym historię literatury *sensu strictiori* i historię kultury literackiej. Z tych względów bardziej realistyczne wydaje się — na razie przynajmniej — zachowanie ich odrębności.

Tak więc, skądkolwiek patrzymy, synteza historycznoliteracka jawi się nam jako konstrukcja ułomna — nie dająca się w pełni zrealizować ze względu na luki materiałowe, niepewna swego obiektywizmu w doborze i interpretacji dostępnego materiału, zdeformowana, jeśli nie subiektywizmem, to w każdym razie prezentyzmem, tylko hipotetyczna w wyjaśnianiu, zmagająca się z trudnościami opornej przez swą linearność materii językowej, skazana nieuchronnie na niejednorodność i niekonsekwencję, kompromisy i wybiegi [32].

Świadomość tego wszystkiego nie powinna jednak wywoływać u historyka literatury kompleksu niższości — owa ułomność jest bowiem następstwem wyjątkowej trudności stojących przed nim zadań. Ale nie powinna także służyć pochopnemu uspokojeniu sumienia naukowego i wewnętrznemu przyzwoleniu na dowolności i nieścisłości, owszem — powinna mobilizować czujność i energię, by ową ułomność zredukować do nieusuwalnego już minimum. Norwid jest dziś aż do nieprzyzwoitości nadużywaną skarbnicą cytatów; trudno jednak oprzeć się potrzebie powtórzenia jego znanych słów: „oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł" [33]. O tym paradoksie najusilniej powinien pamiętać właśnie historyk literatury.

---

[32] J. Ehrard w *Examen de conscience d'un historicien de littérature* (zob. *Problèmes métodologiques de l'histoire littéraire*. „Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte" 1977, s. 268—269) otwarcie wyznał, że w jego przekonaniu „historia literatury nie może sprecyzować swej metody ani dokładnie określić swego przedmiotu, nie może stać się nauką z powodu zdecydowanie subiektywnych aspektów praktyki czytelniczej i dyskursu historycznego, między którymi winna się usytuować".

[33] C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. W: *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. T. 4. Warszawa 1968, s. 213.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

JERZY ZIOMEK

EPOKI I FORMACJE W DZIEJACH LITERATURY POLSKIEJ

1

Gdyby zespół autorów drukowanego i opracowywanego teraz, tj. w r. 1985, podręcznika historii literatury polskiej zatytułowanego *Dzieje literatury polskiej — synteza uniwersytecka* miał zaczynać prace od nowa, to nie sądzę, by rozkład materiału na epoki miał się zmienić. Nie zmieniłyby się chyba i nazwy epok: średniowiecze, renesans (albo odrodzenie), barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska, dwudziestolecie i literatura po drugiej wojnie światowej (albo literatura Polski Ludowej). Złe doświadczenie z niemal administracyjnym lansowaniem niezgodnych z tradycją nazw (np. literatura epoki kontrreformacji, epoka realizmu krytycznego) zniechęca do wszelkiej w tej dziedzinie wynalazczości.

Periodyzacja historycznoliteracka ma oczywiście cele praktyczne, ale daleko poza nie wykracza. Periodyzowanie jest pewnym sposobem rozumienia historii literatury, ponieważ wszelkie dzielenie i łączenie tworząc konfigurację orzeka zarówno o wartościach, jak i o siłach napędowych procesu historycznego.

Trudności periodyzacji polegają przede wszystkim na tym, że periodyzacja, jak każda praca porządkująca, ma na względzie pewien estetyczny ideał skończoności — stąd prezentystyczna skłonność uznania czasu samego historyka za punkt finalny procesu. Prezentyzm jest może i nieuniknioną skazą naszego zawodu i nie tyle należałoby go zwalczać, a przez to świadomie czy podświadomie ukrywać, ile raczej głośno deklarować, a przez to ujawniać dla krytyki. Nie ma jednej periodyzacji, tej najsłuszniejszej, ponieważ jest ona pojmowaniem. Spór o dzielenie i łączenie materiału historycznego zawsze jest sporem o wartości — rozumiane dwojako: jako wartości rozwojowe i jako wartości zaktualizowane.

Problem wartości oczywiście jest związany z myśleniem o historii literatury jako o procesie mniej lub bardziej suwerennym. Jeśli Stanisław Cywiński zarzucał Juliuszowi Kleinerowi, że „urywa wykład na

r. 1795, nie stanowiącym w rozwoju literatury żadnej granicy"[1], znaczy to, że negował związki między wydarzeniami politycznymi a literackimi — zatarcie tych związków postulował zresztą *expressis verbis*, dopuszczając jako granice jedynie „zdarzenia literackie i tylko wyjątkowo kulturalne"[2].

Przywoływanie artykułu Cywińskiego w tym właśnie miejscu jest o tyle uzasadnione, że przed sformułowaniem własnych, nader wątpliwych propozycji dokonał on pożytecznego przeglądu dziejów periodyzowania od Oswalda Balzera do Aleksandra Brücknera i Juliusza Kleinera, a więc do lat poprzedzających głośne wystąpienie Juliana Krzyżanowskiego na temat baroku i prądów romantycznych. Przegląd ten pokazuje, że wszelkie propozycje periodyzacyjne można ustawić na osi łączącej dwa punkty: punkt skrajnego myślenia egzogenetycznego i punkt rozumowania endogenetycznego, czyli immanentystycznego: w pierwszej wersji literatura jawi się jako skutek przyczyn pozostających poza nią, w drugiej — jest układem wyposażonym jakoby w samosterujące instrukcje ewolucyjne. Najłatwiej dyskutować z wersjami egzogenetycznymi i najłatwiej je krytykować, ponieważ prawie nigdy nie występują one w postaci skrajnej i stanowczej. Wersje immanentystyczne natomiast przysparzają więcej trudności: albo trzeba je odrzucić *a limine*, albo przyjąć z dobrodziejstwem inwentarza.

Jest jeszcze trzecie ujęcie, z którym dyskutować nie warto, które jednak wypada odnotować, a mianowicie periodyzowanie sekularne typu włoskiego, według stuleci. Podział taki jest w zasadzie neutralny, służy jedynie wygodzie autora, dla czytelnika może mieć zaledwie znaczenie porządkująco-mnemotechniczne. Zwolennicy podziału sekularnego nie byli jednakże stanowczy w swych przekonaniach. Brückner chwalił Stanisława Tarnowskiego, że o żadnych „dobach" nie myślał i pisał „wedle obfitości materiału"[3]. Ale skoro materiał co do obfitości różnie się na stulecia i dziesięciolecia rozkłada i niejednakie wartości prezentuje, trzeba znaleźć jakąś furtkę dla periodyzacji merytorycznej — Brückner *volens nolens* gotów był przystać na wyznaczenie cezury końcowej literatury staropolskiej na rok 1763, a więc na datę ścisłą, epokę zaś następną umieścić w latach 1763—1820. Uczyniwszy to musiał literaturę tego czasu jakoś nazwać: w odróżnieniu od „średniowiecza" czy „li-

---

[1] S. Cywiński, *Sprawa podziału dziejów literatury polskiej na okresy. (Przegląd prób dotychczasowych i pomysły)*. W zbiorze: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936. Przedruk w: J. Kapuścik, W. J. Podgórski, *Granice i pogranicza. Próby podziału literatury polskiej na okresy. Antologia*. Warszawa 1982, s. 104. Dla wygody czytelnika będę w miarę możności odsyłać do tej antologii.

[2] *Granice i pogranicza*, s. 105.

[3] A. Brückner, rec.: S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. „Pamiętnik Literacki" 1902.

teratury staropolskiej" nie wymyślił żadnej nazwy łagodnej i napisał: „racjonalizm, encyklopedyzm, kosmopolityzm marki francuskiej" [4]. Tak chwalony przez Brücknera Tarnowski też nie mógł się oprzeć pokusie skoordynowania dat neutralnych z wydarzeniami uznanymi skądinąd za ważne, przy czym brał pod uwagę zarówno wydarzenia polityczne, jak i literackie: „koniec jednego wieku i początek drugiego zastawał Polskę znacznie zmienioną" — pisał i dodawał:

około połowy każdego z tych czterech wieków [jak wiadomo, Tarnowski pominął średniowiecze i zaczął swą syntezę od w. XVI] zmienia się coś w stanie tego narodu znacznie, głęboko, a ta zmiana odbija się w jego literaturze [5].

Jako przykłady tych zmian przywoływał autor kolejno śmierć Zygmunta Starego, śmierć Władysława IV, wstąpienie na tron Stanisława Augusta, zgon trzech wieszczów. Polemizowano z tym kiedyś; ani starych argumentów przeciw Tarnowskiemu przytaczać nie warto, ani szukać nowych. Przypomnienie Tarnowskiego może służyć jedynie jako ilustracja złego sumienia zwolennika metody sekularnej.

2

XIX-wieczna synteza historycznoliteracka jest pod jednym względem uderzająco zgodna: badacze obserwują dzieje literatury w nieustannym związku z dziejami narodu i rozwojem świadomości narodowej, przy czym literatura jest w tym układzie raz skutkiem, innym razem przyczyną przekształceń owej świadomości, a najczęściej jej konserwatorką. Ten uparty motyw można łatwo wytłumaczyć szczególną funkcją, jaką przyjęła na siebie literatura polska w dobie utraty niepodległości, zastępując i wyręczając nie istniejące instytucje państwowe. Ale jednocześnie nie wolno zapomnieć, że kryterium charakteru narodowego to także skutek wpływu Herdera, a nie wyłącznie polska specjalność.

Ten ton pojawia się najpierw wyraźnie u Michała Wiszniewskiego i z pewnymi wariantami powtarza się u Antoniego Małeckiego, Karola Mecherzyńskiego, Piotra Chmielowskiego i Józefa Tretiaka. Z prac tych przebija żal za utraconą i zagubioną pierwotnością słowiańską, przesłoniętą przez kulturę łacińską, i nadzieja powrotu do rodzimości. I tak, zdaniem Wiszniewskiego, w XVI w. i pierwszej połowie XVII w. rozkwita literatura „polsko-łacińska", ale nie polsko-słowiańska, w czasach zaś stanisławowskich „literatura polska przemaga nad łacińską", ale rodzima jeszcze nie istnieje, i dopiero po r. 1815 „poczęła się przeglądać w czasach słowiańskich, chrześcijańskich wiekach i wróciła na łono natury" [6].

---

[4] *Granice i pogranicza*, s. 99.

[5] S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. T. 6. Kraków 1905, s. VIII.

[6] M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*. T. 1. Kraków 1840. Cyt. z antologii: *Granice i pogranicza*, s. 69.

Dla Małeckiego dzieje literatury polskiej dzielą się na okres scholastyczny, klasyczny i narodowy. Podobnie zdaniem Mecherzyńskiego: po czasach stanisławowskich następuje „odrodzenie i rozwinięcie w całej pełni literatury narodowej” [7]. Popełnia on przy tej okazji godną uwagi, a nawet uznania niekonsekwencję. Oto okres Wazów i Sasów ocenia, podobnie jak wielu innych, w zasadzie negatywnie: jest to dla niego „zaburzenie klasycyzmu, rozstrój w literaturze”. Ale jakby tknięty uboczną myślą, że „klasycyzm” będąc przecież zjawiskiem uniwersalnym oddala przeto rodzimość, dodaje, że w XVII w. jak nigdy przedtem literatura stała się wiernym „społeczeństwa i wieku swego wyobrażeniem”. To zdanie nie jest banałem — to, co autor dalej pisze, budzi uznanie dla przenikliwości i oryginalności, chyba przez następców nie docenionej: „Nie był to jałowy bezsmak, ale raczej wymyślność smaku — nie brak, lecz marnotrawstwo sił i życia” [8].

Koordynacja podziału literatury z podziałem wydarzeń politycznych nigdzie nie jest konsekwentna, bo też konsekwencja w tym względzie byłaby tyle rewelacyjna, co i ryzykowna w swym kategorycznym schematyzmie. Przykładem nieuniknionego eklektyzmu mogą być nie tyle nawet daty Chmielowskiego, ile dat tych uzasadnienia: podwaliny cywilizacji chrześcijańskiej, Kościół w zależności od władzy świeckiej, wzrost potęgi Kościoła, budzenie się żywiołu świeckiego, reakcja katolicka i swawola polityczna, reformy polityczne. Rozmaitość tych motywacji jest uderzająca, zwłaszcza przy dacie 1795, która, przywołana jako data trzeciego rozbioru, została złączona z datą 1796 jako datą „przewagi klasycyzmu francuskiego”. Z kolei ta przewaga klasycyzmu jest tylko okresem (czy podokresem) zaczynającej się w tymże roku, trwającej do „dziś” (czyli do czasu pisania książki) epoki „wyrażenia uczuć, myśli i ideałów całego narodu” [9].

Ten „cały” naród jest nie tylko kontynuacją koncepcji Herdera i ich polskich adaptacji, ale i śladem przemieszania koncepcji egzogenetycznych w przedstawianiu procesu historycznego z nomotetycznością, a więc z myśleniem immanentystycznym. I tak jest nie tylko u Chmielowskiego, lecz w większym lub mniejszym nasileniu u jego poprzedników, którzy świadomie lub nieświadomie (bo pośrednio) czerpali z Hegla.

Początek zastosowania Heglowskiej trychotomii jest zasługą owego genialnego młodzieńca, Edwarda Dembowskiego, jako autora *Piśmienni-*

---

[7] K. Mecherzyński, *Historia literatury polskiej*. Kraków 1873. Cyt. jw., s. 97.

[8] *Ibidem*.

[9] P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1—6. Warszawa 1899—1900. Jest to według Cywińskiego (*op. cit.* Zob. antologię: *Granice i pogranicza*, s. 98) powtórzenie terminologii E. Dembowskiego, J. Majorkiewicza i K. Mecherzyńskiego.

ctwa polskiego (1845). Zasługą — choć propozycji periodyzacyjnej tej najbardziej doktrynerskiej historii literatury polskiej następcy nie przejęli. Byli zbyt rzetelnymi historykami, by powtarzać, że pierwsza epoka obejmuje to, co było, ale zaginęło, czyli literaturę słowiańsko-polską przed r. 1000, będącą tezą, której zaprzecza piśmiennictwo epoki łacińskiej trwającej do r. 1820 (antyteza). Na syntezę natomiast rozumianą jako epoka romantyzmu, czyli narodowa, jako swoiste spełnienie tysiącletniej pracy ducha, przystawało wielu badaczy.

3

Podziały trychotomiczne — jak zobaczymy — cechuje szczególna trwałość, ale nie jest to jedyna droga poszukiwania czynników immanentnych w procesie. Drugą drogą jest rozumowanie dychotomiczne (binaryzm). Te dwa sposoby są poniekąd konkurencyjne. Nasza wiedza o przeszłości jest w zrozumiały sposób ograniczona nieznajomością przyszłości, co powoduje, że jesteśmy skłonni uznawać nasz czas za kraniec analizowanego odcinka, niezależnie od tego, czy jego granica początkowa jest wyraźna i ostra, czy nie. Być może — jak wspomniałem — historykiem powoduje tu podświadomy ideał skończoności estetycznej: prawdopodobnie jednak historyk (niekoniecznie historyk literatury) jako „czytelnik" dziejów ma zawodową skazę, skłaniającą do ujmowania układu zdarzeń jako fabularnego „tekstu", który aby mógł być sensowną strukturą, musi zostać z obu stron „odgraniczony". Stąd zrozumiała tendencja do traktowania literatury (ściślej: kultury) naszych czasów jako okresu finalnego, przy czym możliwe są dwie wersje owego finalizmu: katastroficzna i chiliastyczna. Wersja katastroficzna jest najlepiej znana: dość przypomnieć idee Spenglera. Wersja chiliastyczna, a więc taka, która głosi nadejście nowej formacji, jest bardziej złożona, a w każdym razie chwilami niejednoznaczna.

Jurij Lotman i Boris Uspienski słusznie twierdzą, że „kultura jest pamięcią", skutkiem czego o istnieniu kultury nie można nic powiedzieć w chwili jej powstawania, lecz dopiero *post factum*:

> Kiedy zaś mówimy o stworzeniu nowej kultury, mamy do czynienia z nieuchronnym wybieganiem naprzód, tj. mamy na myśli to, co, jak zakładamy, stanie się pamięcią z punktu widzenia rekonstruowanej przyszłości [10].

Kultura pomnaża swoje zasoby — piszą dalej Lotman i Uspienski — „lawinowo" [11]. Jest to jednak połowa prawdy. Kultura, rozumiana jako przeszłość, nagromadzona jest nie tylko mnożeniem, lecz także elimino-

---

[10] J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie: E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 181.

[11] *Ibidem*, s. 199.

waniem wartości; ponieważ każdy system jest możliwy tylko jako kombinacja z ograniczonej liczby elementów („system, który posiada nieograniczoną liczbę elementów, nie może służyć do przekazywania informacji" [12]), typologizowanie kultury, a więc przeszłości, zmierza w tym stylu myślenia do niebezpiecznej kompletności rachunku kombinatorycznego. I tak Lotman wyróżnia w historii kultury (rosyjskiej) cztery modele, wyprowadzone z relacji „kultura — znak" [13]: typ semantyczny (średniowiecze), typ syntaktyczny (wiek XVI—XVII), typ asemantyczno-asyntaktyczny (oświecenie) i typ semantyczno-syntaktyczny (wiek XIX).

Nie miejsce tu, by dyskutować zasadność takiego podziału danej literatury, warto jednak zatrzymać się nad precedensową metodologią periodyzacji. Wątpliwości budzi przede wszystkim sama kombinatoryka: jeśli dysponujemy dwoma typami, z których każdy może wystąpić pojedynczo, ale i oba razem, tyle że w dowolnej kolejności (tzn. gdy nie ma różnicy między typem semantyczno-syntaktycznym a typem syntaktyczno-semantycznym), otrzymamy razem cztery układy. Ale jeżeli — jak to czyni autor — każde zdarzenie można przekształcić w jego negację (prefiks *a-* oznaczający brak danej cechy), wówczas liczba kombinacji wzrośnie do ośmiu (dojdą typy: asemantyczny, asyntaktyczny, asemantyczno-syntaktyczny i semantyczno-asyntaktyczny). Lotman tymczasem widocznie uważa te cztery zdarzenia za puste i niemożliwe — twierdzi bowiem, że kultura (rosyjska) wyczerpała swój zestaw autorów pod koniec ubiegłego wieku, tak że cechują ją (teraz) powroty, stylizacje, metaopisy i tendencje do „coraz głębszego przenikania w głąb strukturalnych zasad systemów znakowych" [14]: wiek XX jest więc metaopisowym etapem i granicą ludzkiej kultury w jej dotychczasowym kształcie. Myśl chyba nie została dopowiedziana do końca, tak iż otwarte są obie interpretacje: wiele przemawia za tym, by domyślić się interpretacji chiliastycznej (a nie katastroficznej) i oczekiwać nowego tysiąclecia...

Ale nie w tym rzecz, ponieważ sposób przeżycia szoku przyszłości nie jest dziedziną historii literatury. Lotman wprawdzie mówi o meta-metatekstach i kulturze analizującej samą siebie, mając na myśli już prawie minione XX stulecie, niemniej z jego wywodów przebija wyraźnie przekonanie o przełomowym charakterze naszej współczesności. Tak czy inaczej, nad wywodami kładzie się jakby cień zmierzchu lub światło brzasku.

Lotman mógł podzielić literaturę na epoki semantyczne (przewaga referencji, realizm) i syntaktyczne (przewaga relacji formalnych, wewnątrzsystemowych) w ten sposób, że następując jedna po drugiej na

---

[12] J. Lotman, *Statji po tipologii kultury*. Z. 1. Tartu 1970, s. 13. Zob. R. Mazurkiewicz, *Semiotyka kultury i eschatologia*. „Znak" nr 335 (1982), s. 1313.

[13] Lotman, *op. cit.* — Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 1312.

[14] Cyt. za: Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 1313.

przemian, tworzyłyby łańcuch o nieprzewidzianym końcu, wolał jednak napisać jakby ostatni akt sztuki, poprzedzony prologiem, *protasis*, *epitasis*, *katastasis* i — katastrofą lub szczęśliwym rozwiązaniem. Ujął więc historię literatury jak „tekst": i to raczej jak dramat klasycystyczny, wyposażony w reguły, niż jako powieść-rzekę.

Podział na epoki tworzące łańcuch zdarzeń wzajemnie przeciwstawnych, czyli występujących naprzemiennie, jest lepiej znany — zwłaszcza w Polsce, gdzie przyjął się pod wpływem artykułu Juliana Krzyżanowskiego *Barok na tle prądów romantycznych* [15]. Wprawdzie to nie Krzyżanowski pierwszy wyodrębnił barok jako epokę, bo pod tą właśnie nazwą i w podobnej kolejności (średniowiecze, humanizm, barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska) wyliczał epoki już Marian Szyjkowski [16], ale nikt przed Krzyżanowskim nie dał tak sugestywnego uzasadnienia odrębności baroku i jego swoistej konieczności w dziejach.

Wręcz nie wypada streszczać tu tak dobrze znanej pracy Krzyżanowskiego, ale nie wypada też pominąć kontrowersyjnych, a przez to właśnie ważkich jego tez.

Krzyżanowski stwierdziwszy, że kierunek wyznaczony przez rozprawę Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* „był zupełnie słuszny" [17], podjął jego myśl i podzielił wszelkie możliwe prądy na dwa typy: typ romantyczny, oznaczony literą *A*, i klasyczny, oznaczony literą *B*. Ponumerowawszy następnie poszczególne odmiany typów, czyli prądy, w kolejności ich występowania, otrzymał szereg A_1, B_1, A_2, B_2, A_3, B_3, A_4..., a więc średniowiecze, renesans, barok, klasycyzm oświeceniowy, romantyzm, neoklasycyzm, neoromantyzm. W późniejszej wersji Krzyżanowski „średniowiecze" zastąpił „alegoryzmem" (na co trudno przystać), „neoklasycyzm" zaś powszechną coraz bardziej nazwą „pozytywizm". Kropki po A_4 są poniekąd cytatem, ponieważ we wszystkich wersjach tego tematu Krzyżanowski rzecz kończy na neoromantyzmie. Z wykresu, zwanego zwykle „sinusoidą Krzyżanowskiego", wynikać powinno, że w czasie górowania prądu A_4 (linia przebiega nad osią) prąd *B*, który miałby otrzymać numer 4, znajdował się w stanie półuśpienia, ale w miarę opadania fali neoromantyzmu zaczynał się wznosić, aliści w cytowanym artykule nigdy tej linii (osi) nie przeciął.

Można by to tłumaczyć na dwa sposoby. Jedno wyjaśnienie jest proste, bo odnosi kwestię metodologiczną do etyki uczonego: dla autora piszącego przed r. 1937 (pierwodruk w „Przeglądzie Współczesnym") odległość

---

[15] J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*. W: *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938. Przedruk w zbiorze: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1982 (dalej cytuję według tego wydania).

[16] M. Szyjkowski, *Zarys rozwoju piśmiennictwa polskiego*. Poznań 1918.

[17] Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 292. Zob. też J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, s. 334.

od żywych ciągle tradycji młodopolskich była zbyt mała, by mogła stać się przedmiotem refleksji historycznoliterackiej. W tym wypadku przyznawszy po części rację Krzyżanowskiemu, wypadnie jego koncepcji postawić inny zarzut: oto teoria dychotomiczna, odtwarzająca naprzemienny rytm epok, chce czy nie chce, podejmuje zadania prognostyczne. Tymczasem rzeczywistość prognozy nie potwierdziła.

Drugie wyjaśnienie trudności w odnalezieniu dychotomii w historii literatury najnowszej być może nie pochodzi z błędu widzenia, lecz ma źródło w faktach i prawdach obiektywnych. Wielu historyków literatur europejskich notuje ciekawe zjawisko skracania epok w miarę zbliżania się do współczesności [18]. Zjawisko to można by wytłumaczyć rzeczywistym przyśpieszeniem systemów komunikacyjnych, które powoduje, że programy, rozumiane jako poetyki sformułowane oraz jako poetyki immanentne, zaczynają się na siebie nakładać w taki sposób, iż rozróżnianie początku, szczytu i końca trafia na nieprzezwyciężalne trudności. Ale skoro tak, skoro wiek rewolucji przemysłowych zmienił nie naszą optykę, lecz rytm przemian, to podział typu dychotomicznego i naprzemiennego też traci sens.

Artykuł Krzyżanowskiego o tyle utrudnia dyskusję, że nie przywołuje poprzedników z wyjątkiem Brodzińskiego: nie ma tu takich nazwisk, jak Nietzsche, Wölfflin, Walzel czy Strich [19]. Tymczasem opozycja klasycyzmu i romantyzmu ma w historii kultury różne znaczenia szczegółowe. Dla Goethego klasycyzm jest „przedtem", romantyzm zaś „potem", jak choroba po zdrowiu. Dla Valery'ego zaś odwrotnie: klasycyzm implikuje wcześniejsze istnienie romantyzmu, ponieważ każdy porządek następuje po nieporządku [20]. Rozróżnienie postawy apollińskiej i dionizyjskiej też nie jest wolne przecież od opcji (Nietzsche opowiadał się oczywiście za sztuką dionizyjską), ale w dziejach recepcji można obserwować poniekąd równomierny mniej więcej rozkład w wyborze jednej z dwu tradycji. Niezależnie jednak od deklaracji historycznoartystycznych, a właściwie normatywno-programowych, pozostaje przymus wyboru jednej z dwu możliwości, ponieważ Nietzscheańska para „Dionizos *contra* Apollo" musi spełniać warunek addytywności, a to znaczy, że wszystko, co istnieje, jest albo dionizyjskie, albo apollińskie, lub też po części dionizyjskie i po części apollińskie, ale tak, że suma tych części wyczerpuje wszystkie możliwości.

---

[18] L. Cazamian, *Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne.* „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences" 1937. Cyt. za: H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze.* Kraków 1966, s. 291 n.

[19] Jest to tym dziwniejsze, że Krzyżanowski (*Barok na tle prądów romantycznych,* s. 288) odnotował mniej ważne i głośne wystąpienia W. Folkierskiego i K. Waisa.

[20] Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej.* Przełożył K. Żabokłicki. Warszawa 1974, s. 21—35.

I w tym rozumieniu Nietzscheańską dychotomię przejął i zaadaptował Heinrich Wölfflin [21], a za nim w odniesieniu do literatury — Fritz Strich [22]. Tak zatem jeśli mocą prawa wiecznej przemienności istnieje barok *avant la lettre*, to istnieć musi i barok (*resp.* klasycyzm) *après la lettre*.

W koncepcjach dychotomicznych jest widocznie coś ponętnego, skoro przyciągają one stale uwagę badaczy. Być może, dychotomia jest wrodzoną właściwością naszego umysłu? Ale w takim razie są umysły (a może „rozumy" epok?) skłonne do myślenia dychotomicznego i są umysły skłonne do myślenia trychotomicznego. Takiej natywistycznej tezy nie należy lekceważyć, ale trzeba ją odnieść raczej do historyków literatury oraz do twórców poetyk normatywistycznych niż do samej literatury. W każdym razie ograniczoność repertuaru ludzkiego postrzegania rzeczywistości nie jest równoznaczna z zasadą przemiennego następstwa stylów i epok.

Ciekawą, choć bynajmniej nie zadowalającą, ale godną uwagi próbę pogodzenia periodyzacji immanentystycznej z historyzmem podjął niedawno germanista z Marburga, Walter Falk [23], który w swoich rozważaniach połączył w sposób nieco zaskakujący dwie inspiracje: Foucaulta i Chomsky'ego. Wyodrębnił w historii literatury niemieckiej czasy nowożytne, odgraniczone datami 1450 i 1910, które podzielił na trzy „ery": 1) 1450—1630, 2) 1630—1770 oraz 3) 1770—1910. Pierwszą erę nazwał Falk erą znakowości („*Markierungsära*"), drugą — erą wizualności („*Visualisierung*"), trzecią — konkretyzacji („*Konkretisierung*"). I na wyznaczone granice, i na nazwy można się od biedy zgodzić, w każdym razie wiadomo, o co tu chodzi: kolejno o przewagę systemu, przewagę ekspresji i przewagę doświadczenia, czyli o realizm. Ale pytania „co dalej" znowu nie potrafimy uniknąć. Moglibyśmy go w ogóle nie stawiać, gdyby Falk poprzestał na empirycznie ustalonych granicach i cechach epok, nazwanych tu erami (choć rok 1910 jako kraniec realizmu wydaje się nader wątpliwy). Presja immanentyzmu okazuje się jednak tak silna, że autor nie może uniknąć pokusy dalszego dzielenia er na trzy okresy („*Perioden*"), a okresów na trzy fazy, przy czym ani okresy, ani fazy nie

---

[21] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Przełożyła D. Hanulanka. Wrocław 1962.

[22] F. Strich, *Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję*. Przełożył A. Węgrzecki. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972. Jest to przekład artykułu z r. 1956, ale godzi się zauważyć, że Strich sformułował zarys tej koncepcji już w pracy *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichekeit. Ein Vergleich* (München 1922).

[23] W. Falk, *Über die Potentialgeschichte und ihre Perioden in der deutschen Literatur 1750—1890*. W zbiorze: *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. Hrsg. von W. Haubricks. Göttingen 1979.

są obiektywnie datowane, lecz oznaczone literami *M* (= „*Markierung*"), *V* (= „*Visualisierung*") oraz *K* (= „*Konkretisierung*"). Czasy nowożytne dzielą się więc na 3 ery, 9 okresów i 27 faz, powstałych z kombinacji *M*, *V* i *K*. W pomyśle tym odezwały się prawdopodobnie echa teorii Brunetière'a, wedle którego konsekwencją „życia" literatury jest wzrost, szczyt i schyłek. I tak sobie właśnie Falk wyobraża następstwo er, okresów i faz — jako początek (*M*), środek (*V*) i koniec (*K*). Gdybyśmy to narysowali, otrzymalibyśmy wielki łuk dzielony przez dwie oscylacje na coraz mniejsze odcinki.

I tu kończy się wszelaka dyskusja, ponieważ autor nie usiłuje dowieść słuszności swych racji materiałem historycznym, lecz przeciwnie, stara się zastosować stworzone kategorie periodyzacyjne jako instrumenty interpretacji. Analizuje mianowicie dramat Lessinga *Miss Sara Sampson* biorąc za punkt wyjścia datę powstania utworu (1755). Twierdzi przy tym, że wyłącznie na podstawie daty powstania można poczynić ważne spostrzeżenia, które są możliwe nawet bez uprzedniej lektury [24].

Chwilę uwagi warto poświęcić najnowszej próbie typologii prądów i epok w sztuce, a mianowicie artykułowi Stanisława Piskora — a to z dwu co najmniej powodów: 1) rzecz była drukowana w małonakładowym i trudno dostępnym periodyku [25]; 2) artykuł zawiera zarówno pomysły oryginalne, jak i kompilacje. Zbiegły się tu wątki różnych szkół filozoficznych, co samo przez się nie jest wadą: ale wątków tych powiązanie uwypukla słabe strony dotychczasowych immanentystycznych koncepcji kultury.

Autor wyszedł z założeń psychologii głębi Junga, za którym wyróżnił cztery funkcje psychiczne jako sposoby pojmowania świata przez „*ego*", a mianowicie: myślenie (*A*), intuicję (*B*), uczucie (*C*) i doznanie (*D*) [26]. Z kolei Piskor myślenie i uczucie uznał za dominanty nurtu apollińskiego i dionizyjskiego, intuicję zaś przysądził nurtowi nazwanemu „destrukcyjnym", a doznanie — nurtowi „kontemplacyjnemu". Dlaczego intuicji ma odpowiadać właśnie destrukcja — trudniej zrozumieć, ale o to mniejsza. Ważniejsze w tej propozycji jest ułożenie sposobów pojmowania świata i ich artystycznych korelatów w linię ciągłą, kolistą i spiralną. W ten sposób powstało kilka okrążeń (siedem, ale w przyszłości doszłyby dalsze), podzielonych na cztery odcinki *A*, *B*, *C* i *D*, które powtarzają się za każdym obrotem, ale zarazem dzięki unoszącemu ruchowi spirali różnią się od siebie. I tak mamy: 1) *A* renesans, *B* manieryzm, *C* barok,

---

[24] Dosłownie tak (F a l k, *op. cit.*, s. 134): „*Diese Dichtung (»Miss Sara Sampson«) wurde im Jahre 1755 verfasst. Allein aufgrund dieses Entstehungsdatums lassen sich einige nicht unwichtige Aussagen über sie machen, die auch ohne vorherige Lektüre möglich wären*".

[25] S. P i s k o r, *Spirala twórczości*. „Studio" t. 4 (Katowice 1983).

[26] C. G. J u n g, *Archetypy i symbole*. Tłumaczył J. P r o k o p i u k. Warszawa 1981. — P i s k o r, *op. cit.*, s. 4.

D rokoko. Potem 2) *A* oświecenie, *B* preromantyzm i Wielka Rewolucja Francuska, *C* romantyzm, *D* dandyzm i prerafaelityzm; 3) *A* pozytywizm, *B* impresjonizm i rewolucja przemysłowa, *C* symbolizm, *D* secesja i imażynizm; 4) *A* kubizm, *B* futuryzm, dadaizm i powstanie łączności radiowej, *C* ekspresjonizm, *D* suprematyzm; 5) *A* konstruktywizm, Bauhaus, Awangarda krakowska, *B* Joyce, Dos Passos, film dźwiękowy, *C* poezja czysta i surrealizm, *D* neoplastycyzm, unizm; 6) *A* Cercle et Carré, *B* Gombrowicz, telewizja (początki), *C* taszyzm, *D* Orientacja (1960—1962—); 7) *A nouveau roman*, *op-art*, *B* antysztuka, *mass media*... W tym miejscu spirala zbliża się ku środkowi, co jest znamiennym sygnałem trudności (nie tylko graficznych) wyłożenia praw procesualnych. Ponadto linia się urywa, tzn. że w ostatnim, siódmym obrocie — rubryki *C* i *D* pozostają puste.

Zbyt łatwo byłoby polemizować z nazwami poszczególnych okresów, a zwłaszcza z nazwiskami i tytułami, dla których zostały wyodrębnione; jeszcze łatwiej by było zakwestionować połączenie Joyce'a np. z filmem dźwiękowym — ale rozumieć należy, że to tylko pewne skróty myślowe. Istotniejsze jest tu co innego: autor unika wizji procesu historycznego w sztuce, podobnego do sinusoidy, faliście przesuwającej się równymi (z założenia) rytmami w dal, i zamiast dychotomii (tudzież trychotomii) przyjmuje podział czworaki (tetrachotomię?), który nie tylko polega na bardziej urozmaiconym repertuarze możliwości stylowych, lecz wyraża ponadto przekonanie, że powtórzenia zaniechanych kiedyś stylów są powtórzeniami skorygowanymi: nie wraca się bowiem nigdy do tego samego punktu, lecz jakby do punktu umieszczonego powyżej, co dobrze ilustruje spirala zwężająca się ku środkowi. Tym sposobem nie tylko oświecenie powtarza na wyższym poziomie renesans, a romantyzm — barok, lecz także preromantyzm musi być interpretowany jako manieryzm przełomu w. XVIII i XIX, co innymi słowy znaczy tyle, że oba są kierunkami destrukcyjnymi — do czego dochodzimy jednak nie drogą badań empirycznych, lecz *a priori*; w takim bowiem rozumieniu procesu historycznego po fazie apollińskiej m u s i pojawić się faza destrukcyjna, a po fazie dionizyjskiej — faza kontemplacyjna. O tym, czy manieryzm współwystępuje z reformacją i czy oba kierunki są w swym rodzaju kierunkami destrukcyjnymi, można dyskutować długo, podobnie jak o tym, czy rokoko w istocie pochodzi z kontemplacyjnego nastawienia. Byłyby i pytania bardziej — by tak rzec — drażliwe: czy kubizm jest apolliński w przeciwieństwie do destrukcyjnego impresjonizmu?

4

Konsekwencja metodologiczna ma zwykle jedną wadę, o której można powiedzieć, że szybko okazuje się zaletą, lecz z punktu widzenia oponentów: dzięki temu ostrzej widać wszelkie niedostatki zastosowania teo-

rii cyklicznych do historii literatury. Trzeba bowiem postawić sobie nieuniknione pytanie, czy repertuar możliwości stylowych danej kultury jest istotnie ograniczony, czyli zamknięty. Jeśliby tak było, to należałoby albo izolować proces historycznoliteracki od procesu historycznego (w sensie: historia globalna), albo doszukiwać się w wydarzeniach historii społecznej (w tym historii politycznej, historii religii, historii gospodarczej) określonego „stylu", będącego korelatem stylu artystycznego. Pierwsze rozwiązanie — to właśnie skrajny immanentyzm, który choć często był teoretyczną deklaracją, właśnie nigdy nie był przestrzegany w praktyce badawczej, tak w pracach szczegółowych, jak w syntezach. Druga wersja, niewątpliwie ponętna, bo intelektualnie wytworna, nie da się „sfalsyfikować" (w Popperowskim sensie słowa), tzn. nie można jej ani obalić, ani udowodnić. Ściślej zaś mówiąc: prawdą jest, że istnieje podobieństwo między pewnymi zdarzeniami w historii globalnej i w historii kultury (np. dobrze zbadana i potwierdzona zależność między rewolucją a romantyzmem) [27], ale nie da się uzasadnić domniemania, że podobieństwa te mają charakter regularny w układzie cyklicznym.

Teorie cykliczne czerpią popularność ze zrozumiałej skądinąd ludzkiej potrzeby poznania przyszłości. W tym też zawiera się elementarny błąd tej koncepcji: historia nie jest tablicą Mendelejewa i nie zna pustych miejsc dla pierwiastków, które dopiero zostaną odkryte.

Okresy powracające — to pewien nawyk językowy, który czasowi przypisuje właściwości organiczne, podobny do tego nawyku, który powtarza się w zwrotach typu „narodziny, wzrost, wielkość, schyłek". Nadzwyczaj lapidarnie ujął to Fernand Braudel:

> nie mówić o cywilizacji jako o bycie lub organizmie, lub osobistości, lub ciele, chociażby nawet historycznym. Nie mówić, że rodzi się ona, rozwija i umiera, bo oznacza to obdarzanie jej przecież linearnym i prostym losem ludzkim [28].

W tym zdaniu, znakomicie zresztą streszczającym zasady teoretycznego i analitycznego dorobku Braudela, jest ważna wskazówka, która — aby stała się użyteczna w refleksji historycznoliterackiej — wymaga komentarza. Jeśli Braudel mówi, że czas cywilizacji nie jest linearny, to nie znaczy, że nie jest sekwencjonalny — nikt przecież nie przedstawia sobie czasu w sposób polowy. Twierdzenie o nielinearności czasu znaczy — jeśli już trzeba się odwołać do ułatwień poglądowych — że czas nie płynie cienką strużką. Braudelowi chodzi o to, że trwanie jest „niejednolinearne", że wprawdzie wszystko, co się dzieje, mierzymy w jednej skali [29], ale w innych rytmach.

---

[27] M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie.* Gdańsk 1972.

[28] F. Braudel, *Historia i trwanie.* Tłumaczył B. Geremek. Warszawa 1971, s. 288.

[29] *Ibidem,* s. 80.

Przypomnijmy więc, że:

> [Braudel podjął] próbę zbadania inercji w ramach pewnej historycznie ukształtowanej całości jako próbę historii globalnej, jako poszukiwanie porządku globalnego, w który wpisuje się ekonomika, polityka, kultura. Wykład tej historii globalnej nie dzieli się na trzy mniej czy bardziej powiązane pasma, lecz toczy się w trzech rejestrach czasowych [80].

Te trzy rejestry — to: długie trwanie, koniunktura, wydarzenie, czy też w innym nieco ujęciu i w innej terminologii: czas biologiczny, czas społeczny, czas jednostki ludzkiej.

Skoro są to rejestry historii globalnej, to odnoszą się one także do historii literatury. Adaptacja myśli Braudela do periodyzacji historii literatury (polskiej) nie może być tylko zmianą terminologii, musi bowiem być zmianą stylu myślenia. Nie w tym rzecz, żeby jeszcze raz przesunąć granice lub zmienić nazwy epok, lecz w tym, by odróżnić sposoby istnienia poszczególnych osobowości twórczych i ich dzieł od układu prądów, których dominanty zwykliśmy nazywać epokami, i tych wreszcie od ogólnych i trwałych właściwości, będących wielkim dziedzictwem śródziemnomorskim, które daną literaturę (w tym wypadku polską, ale nie tylko, bo każdą czerpiącą z biblijno-antycznych źródeł) wpisuje w rozległy kontekst literatury europejskiej (literatury raczej niż literatur) jako rodzimej całości.

Mamy więc czas wydarzeń jako czas danego dzieła, niewielkiej serii dzieł, ewentualnie twórczości pisarza; jest to czas na tyle krótki, że nie ma potrzeby ciąć go na odcinki. Czas wydarzeń nie jest po prostu składnikiem czasu prądów; kłopoty autorów syntezy z rozmieszczeniem pisarzy długowiecznych w poszczególnych tomach (częściach) są kłopotami organizacyjnymi czy redakcyjnymi. Tak rozumiany kłopot zniknie, gdy się zgodzimy, że historia literatury jako historia twórców oraz historia literatury jako historia prądów i epok to dwa zupełnie odmienne ujęcia. Może ktoś historię pisaną z perspektywy czasu zdarzeń uważać za coś gorszego i archaicznego, ale nikt dotychczas nie zaprojektował (nie mówię już, że nie napisał) historii literatury bez nazwisk, takiej, o jakiej marzyli historycy sztuki. Trudność literackiego historiografa na tym właśnie polega, że dzieło, nuklearny składnik opisu, jest połączone ze wszystkimi trzema odmianami czasu.

Zresztą pisanie w duchu trzech rejestrów czasu winno prowadzić nie do konfliktu historii literatury jako procesu i historii literatury jako analizy arcydzieł, lecz do swoistej kooperacji. Każdy rejestr ukazuje inny aspekt rzeczywistości — i literackiej, i pozaliterackiej.

---

[80] B. Geremek, W. Kula, *Przedmowa* w: Braudel, *op. cit.*, s. 8 n.

5

Dopuścić do historii literatury myśl o tym, że czas nie jest czasem „jednolinearnym", to znaczy poszerzyć problem periodyzacji o zaniedbane poniekąd pytanie: o właściwości granic dzielących epoki.

Jak się rzekło, niniejszy dyskurs polemiczny nie ma zamiaru kwestionować przyjętego podziału dziejów piśmiennictwa polskiego na dziewięć epok, a więc konstrukcyjnego podziału na dziewięć tomów, części czy rozdziałów. Dyskurs ten jednak zmierza do zwrócenia uwagi na fakt następujący: dzieląc pewną całość na części, całość ową interpretujemy nie tylko różnicując części wobec siebie, ale też wyznaczając między częściami granice o niejednakowej wartości, tzn. o niejednakowym znaczeniu dla czynności rozumienia.

Wartość granicy należy rozpatrywać w dwu aspektach, czyli — inaczej mówiąc — granicy periodyzacyjnej przysługują dwie charakterystyki: szerokość i moc.

Fakt, że często nie umiemy wskazać przybliżonej końcowej daty mijającej epoki i daty początkowej epoki nadchodzącej, nie musi być wcale mankamentem naszego warsztatu, ponieważ bywa właściwością obiektywną: epoki, ciągle rozumiane tu jako koniunkturalny układ prądów, mogą przekształcać się w nową jakość szybko lub powoli (szerokość granicy) oraz mogą się zmienić znacznie lub nieznacznie (moc granicy). I tak między tzw. średniowieczem a renesansem widoczne są zmiany tak zasadnicze, że granicę tę nazwiemy granicą o dużej mocy; zarazem jednak proces zmiany trwał na tyle długo, że żadnej sensownej daty rocznej ani dla globalnej historii Europy, ani dla historii literatury europejskiej i jej części, czyli literatury polskiej, wyznaczyć się nie da.

Inny przykład: data 1795 jako data trzeciego rozbioru jest granicą ostrą, tzn. o minimalnej szerokości; to zaś, czy jest granicą o dużej mocy, tzn. czy z tą datą wszystko lub bardzo wiele się zmienia, pozostawić musimy do dyskusji: z jednej strony wraz z upadkiem państwa rozkładowi ulegają dotychczasowe systemy komunikacji kulturowej, z drugiej zaś istotne przekonania estetyczne ubiegłego stulecia trwają aż po powstanie i upadek Królestwa Polskiego [31]. Nikt nie przeoczy roli wybuchu i klęski powstania styczniowego w dziejach literatury, ale badacze epoki dziś wyraźniej niż kiedyś mówią o pozytywizmie przed 1863 r. i o trwałości romantyzmu po powstaniu styczniowym [32].

---

[31] R. Przybylski (*Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego.* Warszawa 1983, s. 61) zwraca uwagę na to, że po trzecim rozbiorze klasycyzm z konieczności nabrał całkiem odmiennego charakteru: „Z narzędzia wychowania państwowego stał się narzędziem wychowania narodowego".

[32] H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego.* W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe.* Warszawa 1976.

Przytoczone przykłady nie tylko uzasadniają potrzebę zdecydowanego różnicowania granic między epokami pod względem ich szerokości i mocy jako odcinkami średniego trwania, ale podsuwają następne i trudniejsze pytanie: czyż najgłębsze (najmocniejsze) przełomy nie przypadają w dziejach literatury polskiej mniej więcej w tym samym czasie co w literaturze całej łacińskiej Europy? Jeśli zaś tak jest, jeśli renesans i jego następniki oraz romantyzm i jego następniki są zjawiskami należącymi do pewnej wspólnoty kulturowej, to czyż nie rozgrywają się w odcinkach czasu znacznie dłuższych niż to, co przywykliśmy nazywać epoką? Te dłuższe odcinki nazwijmy za Braudelem „trwaniem długim".

Długie trwanie w historii literatury nie oznacza komasowania okresów i epok w jakąś większą całość, „nadepokę" czy „nadokres". To nie o to chodzi, by na linię prostą, już podzieloną na epoki i podporządkowane im mniejsze odcinki, nanieść znaki wskazujące owe wspomniane już mocne granice, lecz o to, by proces historycznoliteracki wyobrazić sobie (jeśli już mielibyśmy się uciec do metod poglądowych) jako trzy oscylacje, które nie muszą się na siebie symetrycznie nakładać. Oscylacja pierwsza (długiego trwania) wskazuje na powiązania danej literatury z jej macierzystym kontekstem kulturowym, jakim jest dziedzictwo śródziemnomorskie. Oscylacja druga (średnia) koryguje pierwszą o tyle, o ile oddaje rytm przemian bliższy podłożu społecznemu, a tym samym specyfice historii danej przestrzeni i danego czasu. Oscylacja trzecia (czyli krótka i wydarzeniowa) najoporniej poddaje się ujęciom systematyzującym: w tym wymiarze czasu historia jest najbardziej wydana na wszelkie niespodzianki przypadku.

Pytanie, jakie postawił Barthes („co ze swego czasu przekazuje nam dzieło" [33]), jest źle sformułowane, jako że nie istnieje jeden jedyny „czas dzieła": dzieło jest świadectwem różnych sposobów trwania rzeczy i stosunków. Czas dzieła jest więc czasem mierzonym w dniach, miesiącach i latach, a także w dekadach lat oraz stuleciach. „To nie trwanie jest tworem naszego umysłu — pisał Braudel — ale jego podziały" [34], co znaczy, że tych czasów historycznych może być więcej, niekoniecznie trzy. Istotne jest jedno, by nauczyć się myśleć o historii, która dzieje się w różnych rytmach: od prawie nieruchomego czasu aż do gwałtownych zmian.

Najłatwiej unikniemy nieporozumień terminologicznych, jeśli dla rytmów dłuższych niż epoka przyjmiemy nazwę „formacja", w rozważaniach periodyzacyjnych raczej nie nadużywaną.

Jeśli zgodzimy się, że najmocniejsze granice w historii literatury polskiej przypadają na przełom w. XV i XVI, potem na początek w. XIX

---

[33] R. Barthes, *Historia czy literatura?* Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 4, s. 255.

[34] Braudel, *op. cit.*, s. 80.

oraz na dwie ostatnie dekady w. XIX (jak chce część badaczy) lub na drugą dekadę w. XX, czyli na lata pierwszej wojny światowej (jak wolą inni), to będziemy mówić o czterech formacjach, czyli o czterech wielkich falach wiążących polskie dzieje piśmiennictwa z kulturą europejską. Mówić więc będziemy kolejno o średniowieczu, klasycyzmie, romantyzmie i awangardyzmie. Aby uniknąć nieporozumienia, będziemy mówić o klasycyzmie, romantyzmie i awangardyzmie *sensu largo*, mając na myśli formację, oraz *sensu stricto*, gdy mowa będzie o tradycyjnie rozumianej epoce czy prądzie. Można by wymyślić całkiem nową i nie stosowaną dotychczas nazwę, ale byłby to zabieg bardziej niebezpieczny od dwuznaczności, której w razie potrzeby unikniemy przez dodatkową informację o szerokim lub wąskim stosowaniu terminu. Zresztą dwuznaczność ta jest w historiografii już przyjęta: mówimy o klasycyzmie renesansowym, klasycyzmie w. XVII, klasycyzmie w oświeceniu czy o oświeceniu jako klasycyzmie. O tym, że romantyzm zachował siłę trwania przez cały niemal wiek XIX, pisze się coraz częściej. Z nazwy „awangardyzm" przyjdzie się w dalszych częściach artykułu wytłumaczyć.

6

Dla średniowiecza brak nazwy, która by była skonstruowana przy użyciu pojęć stylowych. Proponowany przez Krzyżanowskiego „alegoryzm" był pomysłem chybionym — nie mniej bowiem alegoryczne były renesans i barok.

Natomiast niebezpieczną karierę mógłby zrobić niezbyt zręcznie ukuty, ale zręcznie lansowany termin „złota jesień polskiego średniowiecza" [35], nawiązujący do znakomitej pracy Huizingi *Jesień średniowiecza*. Nawiązanie to jest jednak nietrafne. Huizinga przeciwstawiając się naukowym przesądom, rozprawiającym o epoce „mroków", ukazał intelektualną i artystyczną aktywność łacińskiej kultury, która bynajmniej nie upadła ostatecznie w V w. pod ciosami Gotów czy innych przybyszów z Północy, lecz przetrwała w zmiennych koniunkturach przez całe tysiąclecie. Właśnie tysiąclecie! Jego ostatnie stulecia, zwane późnym średniowieczem, były — do tego zmierzał Huizinga — okresem owocobrania. Ale ta synteza odnosi się do całej europejskiej i już chrześcijańskiej kontynuacji antyku — i jeżeli mamy zostać przy metaforyce pór roku, to kraje na wschód od Renu i na północ od Dunaju przeżywały w drugim tysiącleciu raczej burzliwą wiosnę. Zetknęły się wtedy ze sobą partykularyzmy pogańskie z chrześcijańskim uniwersalizmem. Jak pisze Aron Guriewicz,

---

[35] H. Samsonowicz, *Złota jesień polskiego średniowiecza*. Warszawa 1971.

większość narodów europejskich w starożytności była jeszcze barbarzyńska; w miarę przechodzenia do średniowiecza następowało ich włączanie się do chrześcijaństwa i kultury grecko-rzymskiej [...] [36].

Jeśli pozbędziemy się pejoratywnego rozumienia określenia „barbarzyński" lub gdy nadamy mu sens historyczny, to będziemy mogli powiedzieć, że dzieje literatury polskiej przed w. XVI są obrazem mozolnego wkraczania barbarii w łaciński uniwersalizm. Obraz to dla nas niepełny, złożony z odłamków i śladów, z których historyk usiłuje skomponować sensowną całość, co jest czynem jednocześnie daremnym (wobec nikłej nadziei na odnalezienie nowych i nie znanych jeszcze zabytków) i koniecznym; trzeba bowiem postawić kilka trudnych pytań: co się stało z rodzimą literaturą ustną? czy mieliśmy pieśń epiczną podobną do tej, która się przechowała u Słowian należących do greckiej części kultury europejskiej? jak doszło do zagubienia rodzimej mitologii, tak że ją z trudem dziś rekonstruujemy? [37] jaką rolę odegrało piśmiennictwo łacińskie — raz w dziedzinie wyparcia kultury rodzimej, drugi raz w dziele awansu intelektualnego, za którym przyszły narodziny literatury w języku polskim?

W każdym razie daleko tej formacji do barwy złotej, jaka towarzyszy dojrzałemu schyłkowi. Tak rozumiane średniowiecze, niezależnie od tego, na jakie epoki i okresy je podzielimy, jest formacją inicjalną.

7

Druga z kolei formacja, klasycyzm *sensu largo*, począwszy od nazwy, a skończywszy na interpretacji czy klasyfikacji poszczególnych autorów i utworów, wymaga pewnych wyjaśnień i usprawiedliwień.

Klasycyzm w tym sensie to taka teoria i praktyka kultury, która postulowała i ustalała skończony porządek norm pochodzących od osobowych autorytetów. Zasadzie normy zawdzięczał klasycyzm trwałość swych przekonań estetycznych i moralnopolitycznych; ile razy jednak klasycyzm nie umiał się zdobyć na luksus tolerancji, tylekroć zastygał: „największym wrogiem poezji klasycznej była jej doktryna" [38].

Klasycyzm w sposobie postulowania Ładu był ahistoryczny, ale zarazem klasycyzm stał się możliwy dzięki zastąpieniu nieruchomego, a raczej kolistego czasu świętego ruchomym i linearnym czasem świeckim. Paradoks polega na tym, że dokonując mozolnego dzieła poszukiwania źródeł kultury, dokonując otwarcia wstecz, klasycyzm uznał intelektual-

---

[36] A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 23.

[37] Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982.

[38] Przybylski, *op. cit.*, s. 15.

ny *orbis terrarum* za zamknięty. Ze wszystkich cech klasycyzmu — twierdzi słusznie Ryszard Przybylski — najważniejsza jest właśnie skończoność [39].

Tak rozumiana formacja nie jest oczywiście tożsama ani z renesansem, ani z klasycyzmem stanisławowskim czy późnym a zdecydowanie ofensywnym okresem, kiedyś niesłusznie zwanym pseudoklasycyzmem. Wykładana tu koncepcja nie zmierza bynajmniej do przedłużenia jednej epoki na niekorzyść drugiej. Łatwo zgadnąć, że najtwardszym orzechem do zgryzienia jest dla tak rozumianej periodyzacji barok — epoka najpierw zlekceważona, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych właściwie zlikwidowana (zresztą w zgodzie ze starymi, pozytywistycznymi wzorami), potem przywrócona do łask i chyba przeceniona, a co ważniejsza (i co gorsza) — epoka atrakcyjna w prezentystycznych ujęciach, co skłania badaczy do swojego rodzaju ekspansjonizmu. Nie tylko Szarzyński został uznany za poetę baroku, ale elementów barokowej poetyki szuka się już u Krzyckiego. Bez Szarzyńskiego istotnie poezji wieku XVII, zwłaszcza jego pierwszej połowy, zrozumieć niepodobna, ale trudno też uznać za prekursora poetę w swoim typie twórczości nieprześcignionego. Słuszniej byłoby może mówić o manieryzmie Sępa, na co wszakże nie wszyscy gotowi się zgodzić [40].

Ostrzeżeniem najważniejszym przed aneksjami barokowymi powinna być twórczość poetów łacińskich początków w. XVI, których poetyka i ideologia bynajmniej nie są objawem kryzysu renesansu: Krzyckiego koncepty i konceptyzmy wiele mają wspólnego z petrarkizmem, a konwersja Dantyszka mieści się doskonale w tym renesansowym polu manewru, które obejmuje także chrześcijański humanizm [41].

Zresztą toczymy tu spór nie o poszczególnych pisarzy, lecz o zasadę periodyzowania: bo jeśli przed Kochanowskim ujawnił się kryzys epoki (tzn. renesansu) i jeśli przed śmiercią Kochanowskiego zdążył zabłysnąć (choć nie publikował drukiem) wielki poeta, który był jakoby już poetą barokowym, i jeśli na ten sam czas przypada wielka twórczość Reja, poety niehumanistycznego (renesansowego wszakże, a nie — jeszcze średniowiecznego), to w takim razie nie mamy w ogóle renesansu, albo też jest renesans z jednym Kochanowskim.

---

[39] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 218 n.

[40] Zob. W. Weintraub, *Literatura, paraliteratura i kultura XVI wieku*. [Rec.: J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973]. „Teksty" 1974, nr 4.

[41] Cz. Hernas (*Barok*. Warszawa 1973, s. 16) pisze: „Europejski kryzys kultury objawił się jednak i w Polsce. W 1548 roku — zanim jeszcze ukazały się tomiki Kochanowskiego — wyszedł z druku zbiór wierszy Dantyszka, *Hymni aliquot ecclesiastici*, wyraz konwersji twórcy, który mając za sobą spory i wartościowy dorobek renesansowy, szuka odwrotu od tej poezji, szuka innych treści i innych źródeł natchnienia".

Warto zwrócić uwagę na fakt, że renesans, który mimo wszystko na szczęście istniał, nie ma wyraźnej granicy końcowej, co myliło i myli raz zwolenników wydłużania epoki odrodzenia głęboko w wiek XVII, innym razem autorów koncepcji wczesnego prebaroku. Wyraźnej granicy nie było, ponieważ mimo wszystkich istotnych różnic renesans i barok to dwie epoki w tej samej klasycystycznej formacji. Najczęściej wymieniane cechy baroku (takie jak dysharmonia, asymetria, ornamentyzm) naruszają istotnie renesansowy kanon, ale, po pierwsze, renesans nie jest tożsamy z klasycyzmem *sensu largo*, ponieważ jest jedną z jego wersji, po drugie, naruszenie kanonu jest zachwianiem pewnego stanu równowagi, ale nie jest wykolejeniem generalnej zasady autorytetu i normy. Szczególnie zawodne jest wyróżnianie baroku z powodu zamiłowania do ornamentu: różnica bowiem nie w tym, że renesans nie uznawał rzekomo ozdoby, lecz co najwyżej w tym, że odróżniał piękno natury od ornamentu, czyli piękna przydanego przez człowieka, i w tym poglądzie był bliski estetyce średniowiecza [42]. Może najwyraźniej barok różni się od sąsiednich epok zamiłowaniem do brzydoty lub — inaczej mówiąc — do „niezdrowego piękna", bolesnej przyjemności, którą daje owo „piękno Meduzy" — jak pisze Praz. I mimo że Praz rozważa tę cechę sztuki i mentalności barokowej w kontekście romantyzmu, co by mogło popierać hipotezę epok naprzemiennych, lojalnie zauważa, że „to, co u pisarzy barokowych było często tylko postawą intelektualną, u romantyków staje się przejawem określonej wrażliwości", rzecz bowiem w tym, iż „miejsce barokowego *concetto* zajmuje romantyczne uczucie" [43]. I właśnie wszelki konceptyzm baroku jest w gruncie rzeczy klasycystyczny, podobnie jak barokowy realizm. Pod tym względem barok nie tylko kontynuował klasyczną teorię imitacji, rozwinął ją i rozszerzył, ale stworzył — jak mówi Braudel [44] — „rodzaj weryzmu na użytek wiernych", którym sztuka pokazywać chciała cień rajskiego szczęścia (bądź grozę potępienia) za pomocą ziemskiego doświadczenia i poprzez żywy przykład.

Co się zaś tyczy niezaprzeczalnych nawiązań romantyzmu do baroku, to wypada stwierdzić rzecz oczywistą, o której żadna technika periodyzacyjna zapomnieć nie może: silniejsze od prawa renowacji jest często w historii literatury prawo kumulacji. Żadna nowa epoka i żaden nowy prąd i program nie rozstaje się na zawsze ze swoją przeszłością. Ani barok nie zamilkł w oświeceniu, ani renesans w romantyzmie. Oświecenie miało swój nurt sarmacki. O klasycznej erudycji romantyków napisano tomy, ale nie to jest najważniejsze. Romantyzm byłby w ogóle nie-

---

[42] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne.* Warszawa 1975, s. 194.

[43] Praz, *op. cit.*, s. 54.

[44] F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II.* Przełożył B. Geremek. T. 2. Gdańsk 1977, s. 189.

zrozumiały bez koncepcji wieszcza, odziedziczonej przecież po klasycystycznym „*furor poëticus*".

Oświecenie w tych rozważaniach przysparza nam najmniej kłopotu, ponieważ tradycyjnie umieszcza się to 30-lecie (ewentualnie poszerzone tzw. postanisławowskim klasycyzmem) w nurcie spokrewnionym z renesansem. Pozostaje wszakże do wyjaśnienia jedna ważna kwestia. Przesadne jest przeciwstawianie oświecenia barokowi: pisarze oświecenia istotnie wznawiali tradycję renesansu poniekąd z pominięciem stulecia poprzedzającego, ale nie ich winą była nieznajomość istotnych (ukrytych, bo nie publikowanych) wartości baroku, a więc ogniwa w 300-letniej ciągłości. Upadek kultury politycznej nie był przecież skutkiem przemian artystycznych, lecz na odwrót — to kryzys instytucji społecznych spowodował takie zakłócenia w funkcjonowaniu systemów komunikacji kulturowej, że do głosu doszło to, co najgorsze. Nie jest prawdę, że barok jest wytworem kontrreformacji, natomiast prawdą jest, że kontrreformacja, zwłaszcza późna kontrreformacja, sprzyjała w Polsce degradacji gustów artystycznych i przekonań politycznych.

8

Dla opisu zależności między zdarzeniami pozaartystycznymi a procesem historycznoliterackim warto przystosować zaproponowane przez Arnolda Toynbee'ego [45] pojęcia „wyzwania" („*challenge*") i „odpowiedzi" („*response*"). W tym sensie społeczeństwo stojąc przed pytaniami (wyzwaniem) rzuconymi przez okoliczności zewnętrzne reaguje określonym systemem świadomości (udziela odpowiedzi). Toynbee twierdził, że kultury, które nie są zdolne do sformułowania odpowiedzi na rzucone im wyzwanie, giną — ale Toynbee, który interesował się bardzo długim trwaniem (narodzinami, rozkwitem i śmiercią wielkich cywilizacji światowych), nie rozróżniał innych rytmów czasu, z czego mu słuszny zarzut uczynił Braudel [46].

Te myśli nasuwają się ze szczególną wyrazistością, kiedy przychodzi badać przełom między klasycyzmem a romantyzmem w Polsce. Klasycyzm, rozumiany szeroko, i oświecenie jako jedna z wersji tej formacji — to w tym sensie odpowiedzi na wyzwanie pochodzące z zagrożenia bytu państwowego i narodowego. Nie można powiedzieć, że odpowiedź klasycystyczna była mylna — była nieskuteczna, ale też nigdy i nigdzie literatura (szerzej: kultura) nie ocaliła politycznie państwa. Dzięki jednak dorobkowi oświeconych naród wszedł w stulecie pozbawione państwa z pełnym wyposażeniem kulturowym, otwarty na Europę, wyzwolony z zaścianka, zdolny do wytwarzania zastępczych form życia insty-

---

[45] A. Toynbee, *A Study of History*. T. 1—10. London 1934—1954.

[46] Braudel, *Historia i trwanie*, s. 279.

tucjonalnego. Zarazem jednak odziedziczony system doktryny klasycystycznej był już anachroniczny. Jak kończył się klasycyzm i jak poczynał się romantyzm, wiemy dobrze z dwu (co najmniej) znakomitych książek: Ryszarda Przybylskiego *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* oraz Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej *Romantyzm i historia*. Trudno by było te dzieła streścić, łatwo za to uprościć — przywołuję je więc tylko na świadków tej tezy niniejszego artykułu, która mówi, że przełom stuleci XVIII i XIX przynosi największy przewrót w dziejach polskiej literatury, tak że cezura ta nie ma równej sobie; a jeśli ją można porównać (acz nie zrównać), to jedynie z przejściem od średniowiecza do renesansu i z wygasaniem romantyzmu. Inne przedziały między epokami są, jak się rzekło, bez porównania słabsze. Romantyzm — tak rozumiem przywołane wyżej prace — przeciwstawia się klasycyzmowi jako wielkiej formacji w jej długim trwaniu, a nie oświeceniu i późnemu klasycyzmowi Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Dyskusja o „klasyczności i romantyczności" nie była sporem z późnym czy spóźnionym postanisławowskim klasycyzmem. Romantycy wadzili się o „model duchowej kultury polskiej w sferze twórczości i w sferze wartości" [47].

Przeciwstawiając romantyzm szeroko rozumianemu klasycyzmowi nie popełnimy błędu, jeśli rozróżnimy, postępując jak poprzednio, romantyzm *sensu stricto* i romantyzm *sensu largo*. Romantyzm *sensu stricto* — to epoka mniej więcej między r. 1820 a powstaniem styczniowym, a więc lata tradycyjnie wyodrębniane sposobem podręcznikowym. Romantyzm *sensu largo* zaś trwa do końca w. XIX i obejmuje jeszcze liczne przejawy kultury początków w. XX, aż do pierwszej wojny światowej. Wydaje się bowiem, że istotne i tak ważne cechy romantyzmu, w sposób przekonujący wyliczane w najnowszych badaniach, bynajmniej nie wygasają w Europie po Wiośnie Ludów, a w Polsce po klęsce powstania styczniowego, lecz trwają nadal jako nieustanne pytania o możliwości panowania sztuki nad rzeczywistością i jako „uświęcenie dziejów".

Przedmiotem sporu w razie takiego rozumienia romantyzmu może być pozytywizm jako epoka. Tak dalece bowiem przywykliśmy do przeciwstawiania treści tych dwu nazw, że twierdzenie o trwaniu romantyzmu przez całe stulecie XIX może się wydać pomysłem nadto śmiałym — mimo poczynionych już zastrzeżeń co do różnic między epoką a formacją.

Że literatura po r. 1864 rozstawała się z wielu składnikami romantycznego programu niepodległościowego i ze zbiorową mentalnością stąd się wywodzącą, czyli że szukała innego sposobu na życie w narodowym nieszczęściu — to rzecz poza dyskusją. Ale zarazem warta dyskusji jest

---

[47] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 5.

teza, która zawiera twierdzenia podające w wątpliwość zadomowione przekonanie o pozytywistycznej restytucji klasycyzmu. Pozytywizm daleko odszedł od klasycystycznego normatywizmu w poetyce — pisarz stał się wyrazicielem opinii społecznej, a nie realizatorem, choćby korygującym, przepisów. Historyzm romantyczny jest w epoce pozytywizmu w dalszym ciągu stylem myślenia w nauce i w sztuce; jest zasadą, przed którą nie mogą się już cofnąć nawet doktryny konserwatywne. Nowa, w tym zaś sensie romantyczna, a nie klasycystyczna, jest koncepcja więzi kultury europejskiej. Pozytywistyczne dziesięciolecia kontynuują także odziedziczone po romantykach dylematy kultury i natury, rozumu i uczucia.

Żadna formacja — jak się rzekło — nie jest układem, który by się dało wyobrazić w postaci linii prostej; i w tym sensie pozytywizm jest w oscylacji romantycznej (*sensu largo*) wychyleniem najbardziej widocznym i znamiennym. Po prostu przeciwstawienie pracy organicznej i tymczasowej ugody działaniom konspiracyjnym i przygotowaniom do walki zbrojnej jest łatwym do zapamiętania i przeto często powtarzanym toposem. Wszystko, czegośmy się uczyli o pracy u podstaw, jest prawdą, ale godzi się też pamiętać, że w drugiej połowie XIX w. szybko następuje rozczarowanie, kryzys i regres haseł organicznikowskich; regres wszakże, ale nie całkowity zanik, tak że dychotomia dwu taktyk („bić się" czy „się nie bić", a zatem „pracować") pozostaje w repertuarze dyskusji publicystycznych trwających z różnym nasileniem aż po XX stulecie. W dyskusjach tych przywykło się używać dla określenia stron sporu nazw raczej pseudonimicznych „romantycy" i „pozytywiści". Wolno w ten sposób wybierać jedną z dwu tradycji i wyrażać dla niej sympatię, byle tylko sensu tej kontrowersji nie rozszerzać na wszystkie dziedziny polityki i kultury i byle z tego nie czynić odwiecznego dylematu manichejskiego, gdyż jest to rażące uproszczenie, przed którym dziś ostrzegają wszyscy autentyczni historycy. Jeśli pozbędziemy się tej niebezpiecznej, bo prezentystycznej projekcji wstecz, wówczas rzeczywista dialektyka przemian historycznoliterackich XIX w. stanie się jaśniejsza.

9

Z dwu granic pozytywizmu pierwsza, czyli inicjalna, jest granicą ostrą (o małej szerokości), co nie znaczy, że mocną; ostrość ta pochodzi oczywiście z datacji historycznopolitycznej i sprawia, że przemiany, rozłożone w czasie, oglądamy jakby w soczewce skupiającej. Granica druga, czyli końcowa, jest granicą bardzo trudną do oznaczenia i spośród wielu propozycji periodyzacyjnych żadna nie przyjęła się na dobre, ponieważ ta granica jest z kolei bardzo szeroka.

O tym, że pozytywizm nie był po prostu odpowiedzią na klęskę po-

wstania styczniowego, chociaż klęska ta niektóre wcześniejsze procesy zintensyfikowała, dobrze wie nowoczesna synteza historycznoliteracka [48]. Sytuacja kulturalna lat popowstaniowych została przygotowana przez co najmniej cztery zjawiska świadczące o kryzysie romantyzmu (*sensu stricto*): myśl społeczna tzw. filozofów narodowych (Trentowski, Cieszkowski, Libelt), elementy prepozytywistycznej doktryny sformułowanej (Supiński jako przykład pozytywisty z „romantyczną" biografią), działalność przedburzowców i — na koniec — rozwój powieści.

Jeśli się jeszcze do tego weźmie pod uwagę z jednej strony twórczość Kraszewskiego, a z drugiej Norwida, którzy, choć każdy z innych powodów, przysporzyli wielu kłopotów autorom syntez, to tym bardziej zwątpi się w moc granicy roku 1864.

Problemem najtrudniejszym, ale zarazem koronnym świadkiem w dowodzie na rzecz szerokiego rozumienia romantyzmu, przeto pomniejszenia roli cezury 1863/64, jest problem realizmu, a ściślej mówiąc — powieści.

Najpierw o realizmie: to, co pisałem wyżej, krytykując koncepcję periodyzacyjną Lotmana, trzeba raz jeszcze powtórzyć. Wyróżnienie realizmu jako jednej z trzech postaw (obok klasycyzmu i romantyzmu) na zasadzie prymatu rzeczywistości nad tekstem jest o tyle fałszywe, że tak rozumiany realizm musiałby być jakimś realizmem totalnym, tymczasem każda formacja, każda epoka i każdy prąd posiadają własną, choć ograniczoną zasadę dopuszczenia do głosu realności i konstruowania jej obrazu. Mam tu na myśli regułę „blizny Odyseusza", czyli realizmu w otoczeniu nie przymuszonym do wierności empirycznym faktom. Idąc tym dobrze zbadanym tropem Ericha Auerbacha powiemy, że wprawdzie istnieje realizm jako postulat określonych poetyk, ale nie ma realizmu jako osiągniętego brzegu.

Oczywiście, należy przy tych wszystkich zastrzeżeniach rozprawiać o XIX-wiecznym „realizmie" mając na względzie powieść i poniekąd dramat. I w tym właśnie punkcie rozważane syntezy najdobitniej podają w wątpliwość moc cezury powstaniowej. Bo albo pozytywizm zaczął się znacznie wcześniej, albo romantyzmu nie wolno sprowadzać do modelu powieści poetyckiej i niescenicznego dramatu. Cóż bowiem począć z polskim biedermeierem? O Kraszewskim była już mowa. A Dzierzkowski, Wilkońska, Korzeniowski, Zachariasiewicz? Widoczny tu odwrót od romantycznych „rozjątrzeń" [49] nie jest bynajmniej odwrotem od romantyzmu w ogóle. Powieść prozą i jej sąsiedztwo (gawęda) w sposób komplementarny uzupełniają poetycką powieść. Uzupełniają — tzn. że dopiero razem wzięte są istotną gatunkową innowacją, która przeciwstawia się

[48] Zob. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986.
[49] *Ibidem*, s. 279.

gatunkom klasycystycznym. Schlegel miał niepospolitą intuicję, kiedy twierdził, że rodzajem panującym („*herrschende Dichtart*") czasów nadchodzących staje się powieść, która zajmuje miejsce greckiej tragedii i rzymskiej satyry [50].

Piszemy dzisiaj historię literatury (lub staramy się pisać) w porządku gatunkowym o tyle słusznie, o ile w ogóle w jakimś porządku pisać trzeba, i to z konieczności w jednym porządku, a nie w kilku jednocześnie. Ale zarazem zdajemy sobie sprawę, że porządek genologiczny nie do wszystkich formacji jednakowo dobrze przystaje. Taką formacją jest właśnie romantyzm, nie tylko dlatego że pisarze uprawiają różne gatunki, ale dlatego że ekspresja osobowości dokonuje się ponad układem genologicznym, a nie na odwrót, jak w formacji klasycystycznej, kiedy to przekonanie o niezmienności norm i hierarchiczności struktur obejmowało zarówno wizję świata, jak i artystyczną wersję tej wizji. Tak rozumiany izomorfizm rzeczywistości i sztuki został kategorycznie zanegowany przez romantyzm. I dlatego stosunkowo więcej uwagi należało poświęcić powieści, na pozór bowiem pod względem genologicznym była stabilna, a z punktu widzenia twórczej osobowości — mało przezroczysta. W istocie jednak powieściopisarz tamtego czasu, gdy poczuł się uwolniony od przepisów klasycystycznej poetyki, zaczął szukać dla swej społeczno-artystycznej roli uzasadnienia w potocznym doświadczeniu jako autorytecie. Zachowując pozory obiektywizmu popadał w szczególnego rodzaju sztuczność:

> Mówimy o sztuczności — zauważa Michał Głowiński — bo powieść jest przecież pisana w ten sposób, że sam fakt mówienia, sam fakt wypowiadania narracji jest przemilczany. Narrator w tym typie prozy mówi inaczej nie tylko niż podmiot w liryce czy w wypowiedziach retorycznych lub bohater w dramacie, jego narracji nie można wiązać z żadną odmianą opowieści ustnych [...] [51].

Narrator kreuje z odbiorcą pewną wspólnotę porozumienia — bardzo odległą od porozumienia wspartego na dziedziczonych przepisach.

Najmniej kłopotów w czynnościach periodyzacyjnych nad wiekiem XIX przysparza pozytywistyczna liryka, bo o niej zgodnie powiada się, że została zdegradowana „z jej naczelnego stanowiska, zarówno w świecie form kultury duchowej, jak i w systemie gatunków literackich" [52], co znaczy, że albo była ta poezja epigońska, albo niezbyt szczęśliwie starała się spełniać postulaty pozytywistycznej tendencyjności.

Bardziej złożona jest sytuacja dramatu — złożona dlatego, że na pozór zbyt łatwo przeciwstawiać można wielkiemu dramatowi trzech

---

[50] F. Schlegel, *Athenäum-fragmente*. Cyt. za: H. Dirkes, *Literaturgeschichte als Kritik*. Tübingen 1980, s. 142.

[51] M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek — chaos — znaczenie*. Warszawa 1968, s. 16.

[52] H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 250 n.

wieszczów „sztukę dobrze zrobioną", od której roi się na scenach drugiej połowy XIX wieku. Po pierwsze jednak pamiętać należy, że wielki dramat romantyczny był na szczęście dramatem bez szans scenicznych za życia poetów (wyjątek: *Mazepa* w r. 1847, ale po węgiersku w Budapeszcie) — na szczęście, bo tym samym odważnie projektował teatr przyszłości, przez co rozumiem, że literatura polska miała swój oryginalny wkład w teatralną Wielką Reformę — oryginalny i wczesny. Po drugie, dramat pozytywistyczny wywodził się w znacznej mierze z zasad dramy mieszczańskiej (w Lessingowskim sensie terminu), która, acz poczęta w dobie oświecenia, była antyklasycystyczna bardziej jeszcze niż powieść: złamała strzeżoną najmocniej regułę *decorum*, mianowicie rozróżnienie tragedii i komedii, utożsamiane ze społeczno-moralną stratyfikacją tematu.

10

O ile zaliczenie pozytywizmu do epok nieklasycystycznych, czyli romantycznych, wymaga wielu zdań usprawiedliwiających, o tyle nazwanie Młodej Polski epoką romantyczną lub neoromantyczną na pozór nie powinno nastręczać trudności.

A jednak sprawa nie jest wcale prosta — wielu badaczy sądzi wręcz lub też zdaje się sądzić, że w ostatniej mniej więcej dekadzie w. XIX zaczynają się przemiany, które kontynuuje wiek XX, tzn. że na te lata, a nie na lata pierwszej wojny światowej, przypada istotna, czyli mocna cezura.

Używamy terminu „Młoda Polska", niepomni już na pejoratywny przez długi czas odcień „młodopolszczyzny", ponieważ wśród nazw, jakie proponowali sami uczestnicy sporów, ta okazała się najtrwalsza, bo może najbardziej neutralna. Inne określenia (modernizm, neoromantyzm, dekadentyzm, impresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm) mało są przydatne, jako że często co innego znaczyły i znaczą w poszczególnych kontekstach; bywały hasłami wypisywanymi w manifestach i obelgami pod piórami przeciwników[53]. Nie bez szans byłby termin „secesja"[54], ale raczej dla scharakteryzowania pewnych właściwości stylistycznych, pokrewnych także plastyce.

Rzecz znamienna, że choć w obiegu było tyle epitetów, żaden nie jest adekwatny. Prawdą jest, że w epoce żyły tendencje modernistyczne, ekspresjonistyczne *etc.*, ale nie ma twórcy, o którym by można powiedzieć, że był modernistą, neoromantykiem, dekadentem, symbolistą, impresjonistą, ekspresjonistą, ponieważ każdy był po trosze i jednym, i drugim, i trzecim... Bo też i to, co łączyło literaturę tego okresu, było zja-

[53] Zob. H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy"*. W: *W kręgu Żeromskiego*. Warszawa 1977.

[54] Zob. *ibidem*, s. 190.

wiskiem szczególnego rodzaju, które zrozumieć można dobrze tylko wtedy, gdy się spojrzy na te 20 z górą lat właśnie z perspektywy czas ten poprzedzającej. Pisał przed laty Kazimierz Wyka:

Tak więc istniały u modernistów dwie tendencje. Brak ośrodka krystalizacyjnego w formie wielkiego przeżycia pokoleniowego współistniał z bardziej świadomym niż u poprzedników poczuciem różnicy pokoleń. Przyczyny drugiej tendencji nietrudne są do objaśnienia: modernizm jest odżyciem romantycznej wspólnoty młodości, pomnożonym o tendencje analityczno-poznawcze, które między tymi dwiema falami irracjonalizmu rozwinęły się w ciągu stulecia [55].

Jest to w XIX w. trzeci, a nawet czwarty bunt młodych, zjawisko, którego nie zna formacja klasycystyczna i które w XX w. przestanie odgrywać istotną rolę. Pokolenia listopadowe i styczniowe zostały wyłonione przez wspólne działanie i doznanie polityczne i w tym sensie były jakoby bardziej autentyczne niż młodopolskie gesty i pozy, tak surowo osądzane, a nawet gorzej — gdyż wyszydzane. Może jednak warto przywrócić sens i wartość gestom i pozom? W pozornie spektakularnych tylko demonstracjach pokolenia ,,końca wieku" dostrzec można genialne przeczucie kryzysu, który miał wstrząsnąć światem; przeczucie to jednak było nader często wyartykułowane nie w języku kategorii społecznych, lecz raczej w zastępczych pseudonimach wziętych z pola semantycznego indywidualistycznych przeżyć i nastrojów (co poniekąd uzasadnia nazwę ,,dekadentyzm" jako oboczną dla epoki).

Co mogłoby przemawiać przeciw przyjęciu lat pierwszej wojny światowej jako cezury dla epoki, a więc jednocześnie przeciw uznaniu Młodej Polski za epokę finalną w romantycznej formacji? Najczęściej wymienia się XX-wieczne kontynuacje Młodej Polski. To prawda, że żyją i tworzą jeszcze pisarze należący do generacji debiutującej w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. oraz że w pełni rozkwitu są twórcy, którzy zaczynali pisać przed r. 1914, ale przecież wymiana pokoleń, bądź co bądź zjawisko biologiczne, nie następuje wraz z ważnym skądinąd historycznym punktem zwrotnym. Zresztą nikt nie przeczy, że Młoda Polska (czy — jak wolał mówić Wyka [56] — modernizm, rozumiany jako jeden z prądów Młodej Polski) była „przygotowaniem, torowaniem drogi, czymś z konieczności przejściowym", ale taka praca na rzecz przyszłych pokoleń jest udziałem każdej epoki z wyjątkiem czasów ciemnoty i upadku.

11

Spór może dotyczyć tylko tego, gdzie położymy cezurę mocną, a gdzie ostrą. Pozytywizmu od Młodej Polski bez wątpienia nie oddziela żadna

[55] K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 116.
[56] *Ibidem*, s. 252

ostra (nieszeroka) granica. Czy oddziela mocna? Przeczyłyby temu losy naturalizmu, spadkobiercy pozytywistycznej powieści, a zarazem poważnego sojusznika Młodej Polski. Przeczyłyby temu stosunki dojrzałych pozytywistów z młodymi modernistami, nader często niekolizyjne, znacznie zróżnicowane, mieszczące obok pomówień i drwin uznanie czy co najmniej zainteresowanie (co innego Jeske-Choiński, a co innego Orzeszkowa). Przeczyłoby temu życzliwe przyjęcie przez „młodych" takich powieści, jak *Bez dogmatu* czy *Emancypantki*.

Granica lat 1914—1918 jest mocna i ostra przede wszystkim jako wydarzenie w historii globalnej, ale wydarzenie i doświadczenie o niezwykłych skutkach dla doktryn i praktyk artystycznych, w tym literackich. Najłatwiej byłoby wyjaśnić tę odrębność XX-wiecznej epoki faktem odzyskania niepodległości, jako że zwolnienie literatury z obowiązków zastępczych wobec nie istniejącego państwa jest faktem nader ważnym, ale wszystkiego do problemu państwowości sprowadzić się nie da.

Datą konkurencyjną dla roku 1914 (czy 1918) bywa rok 1905. Tu chciał cezurę widzieć Ignacy Fik, który sądził, że rodowodu społecznego literatury dwudziestolecia należy szukać w wydarzeniach tamtej rewolucji [57]. Przeciwko temu przytoczyć można spostrzeżenia Andrzeja Lama:

> za rokiem 1918 przemawiają nie tylko względy historyczne; uzasadnia tę datę również odnowienie całej konstelacji literackiej, podczas gdy wydarzenia rewolucji 1905 roku raczej spowodowały polaryzację twórczości pisarzy już wcześniej ukształtowanych [58].

Nowość konstelacji przejawia się przede wszystkim w niezwykłej liczbie świetnie zapowiadających się i spełnionych debiutów. Nie jest to jednak najważniejsza cecha tych czasów — ważniejsze zjawisko to synchroniczna wielogrupowość tych wystąpień, trwała skłonność do organizowania się wokół programów, często poprzedzanych doktrynami sformułowanymi. Cecha ta góruje nad więzią pokoleniową. Owszem, to istotnie młodzi manifestują wówczas często swoją pogardę dla konwenansów (pikadorczycy) czy dla klasyki („nieświeże mumie mickiewiczuf i słowackih") lub też prowadzą poważną polemikę potycką (*Herostrates* Lechonia) i publicystyczną (*Chamuły poezji* Przybosia) z szacowną tradycją literacką, ale te bluźnierstwa zostały powołane do życia przez różne, często wzajemnie konkurencyjne programy, a nie przez młodość jako wspólnotę przeżycia pokoleniowego, tak jak to było w w. XIX, gdy roman-

---

[57] I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1961, s. 409.

[58] A. Lam, *Z problemów periodyzacji nowszej literatury polskiej*. „Miesięcznik Literacki" 1975, nr 12, s. 43.

tycy walczyli z klasykami, gdy zbuntowało się pokolenie przedburzowców, gdy młodzi pozytywiści przestrzegali lub byli przestrzegani, żeby „nie deptać przeszłości ołtarzy” i gdy Młoda Polska nie bez racji nazwała się młodą.

Gdyby w procesie historycznoliterackim istotnie działało prawo dychotomii i przemienności, to po neoromantyzmie powinna nastąpić jakaś epoka klasycystyczna. Nie nastąpiła, o czym w roku wydania *Baroku na tle prądów romantycznych* już można się było przekonać. W kilkadziesiąt lat później nie powróciła też epoka, którą można by nazwać romantyczną czy barokową.

Wypada wszakże w tym miejscu uczynić ważne zastrzeżenie: aktualność romantyzmu dzisiaj — to zjawisko charakterystyczne i nader warte uwagi jako znamienny wybór tradycji. Ale wybór tradycji jest czymś innym niż ponowiona na linii sinusoidy obecność! Podobnie zresztą z innej przyczyny i przez innych twórców i krytyków analizowana i rehabilitowana tradycja klasycyzmu nie wyznacza klasycystycznego oblicza naszych czasów — oznacza jedynie oryginalną propozycję przeżycia nie docenionego spadku. Nie było natomiast i nie ma współczesnej walki klasyków z romantykami, choć są spory o cenę spuścizny, połączone ze spokojną i upartą systematycznością jednych i gorączkowym rozjątrzeniem drugich. To zresztą zrozumiałe — kultura nie może żyć, gdy nieświadoma jest swoich korzeni.

Jak więc nazwać i czym się różnią czasy po pierwszej wojnie światowej od wieków minionych? Nie najlepszy to może sposób zaczynać od nazwy, ale do tego skłania konieczność porozumienia z dyscyplinami sąsiednimi. Wprawdzie mówimy o periodyzacji historii literatury polskiej, ale nie możemy zlekceważyć ustaleń gdzie indziej już dokonanych. Otóż zwrócono już uwagę na wielość kierunków artystycznych, doktryn i grup literackich. O wieku XX powiadano, że to „koniec wieku ideologii”. Przeciwnie — to wiek nadmiaru propozycji ideologicznych i ich inflacji. To właśnie ideologia (także artystyczna) i spór o Formę, a raczej sama jakby potrzeba tego sporu staje się pierwszą przyczyną rozmaitości i równoczesności prądów. To nie nasze złudzenie pochodzące ze zbyt bliskiej obserwacji, to fakt, że kierunki się na siebie wzajemnie nakładają i że najłatwiej je opisywać w ich początkowym stadium — agresywnym i mało tolerancyjnym. Zarzut „programofobii” był najbardziej niesprawiedliwym zarzutem w dwudziestoleciu, ale pośrednio potwierdzającym głód doktrynalności. Wiek XX jest swoistą symultanką prądów. Ich związek z postępem techniki, zwłaszcza z rozwojem „mediów”, jest niewątpliwy — tak dalece niewątpliwy, że za ogólnospołeczny korelat XX-wiecznej formacji literackiej uznać można by z jednej strony kult postępu, z drugiej — lęk przed katastrofą.

Mając te okoliczności na względzie można jako nazwę dla formacji

następującej po romantyzmie zaproponować: awangardyzm. Oczywiście, nie oznacza to uogólnienia praktyki czy teorii Awangardy tzw. pierwszej czy drugiej. Odróżniając awangardyzm od Awangardy ustrzeżemy się błędu, jeśli — w razie potrzeby — dodamy znane już zastrzeżenie: tych samych lub podobnych nazw używamy *sensu largo* (dla formacji) i *sensu stricto* (tym razem nie tyle dla epoki, ile dla prądów).

Nazwa ta ma jeszcze tę zaletę, że nie jest dowolnym pomysłem historyka literatury. Władysław Tatarkiewicz analizując dzieje pojęcia „Sztuka" zwrócił uwagę, że „awangarda", słaba w w. XIX, w naszym stuleciu

> stała się zjawiskiem coraz mniej zwalczanym, coraz bardziej podziwianym, wręcz pokazowym [...]. Ta awangarda doprowadziła szybko do tego, że w sztuce wolność stała się nie tylko dopuszczalna, ale wręcz wymagana [59].

Nazwa dlatego wydaje się stosowna, że doskonale przystaje do obrazu sceny symultanicznej, na której jednocześnie rozgrywa się kilka akcji łamania konwencji, odrzucania przeszłości, manifestowania nowości, przy czym — jak napisał kiedyś Abraham Moles — „sztuka z buntu stała się profesją" [60], z czego Tatarkiewicz wyprowadza paradoksalny wniosek: „Awangardy właściwie już nie ma, gdyż jest tylko awangarda". Działa ona zarazem i konstrukcją, i ekspresją, jest i sztuką reguł, i sztuką temperamentu, i techniką, i metafizyką, raz jest zawodem, drugi raz „każdy jest artystą" [61].

Opis formacji awangardowej jako zbioru sprzeczności będzie niepełny albo po prostu niezrozumiały, jeśli nie zostanie dokonany poprzez różnicowanie opozycyjne wobec poprzednich formacji.

Wypadnie na boku zostawić średniowiecze jako formację wstępną czy inicjalną, o której wiemy bardzo niewiele: mam tu na myśli nie tyle niedostatek materiałów, czyli ogrom zagubionych tekstów, ile brak scalającej koncepcji. Natomiast zatrzymamy się dłużej przy pozostałych trzech formacjach, tak aby na tle klasycyzmu i romantyzmu przyjrzeć się szczególnym właściwościom awangardystycznej formacji. Konfrontacja ta polega na zadaniu każdej formacji kilku pytań dotyczących podstawowych dylematów kultury — a więc: koncepcji twórcy, twórczości, kategorii estetycznych, mitów dziejowych oraz przeważających relacji międzyosobowych i międzytekstowych. Stosunkowo przejrzystym obrazem postępowania różnicującego będzie taka oto tabela:

---

[59] T a t a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 55.

[60] Zob. A. M o l e s, *L'Esthétique expérimentale dans la nouvelle sociéte de consommation.* Cyt. za: T a t a r k i e w i c z, *loc. cit.*

[61] *Ibidem.* Zob. też A. M o l e s, *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości.* Przełożyła W. B i e ń k o w s k a. „Twórczość" 1968, nr 7.

Podstawowe dylematy sztuki	Formacje i ich odpowiedzi		
	Klasycyzm	Romantyzm	Awangardyzm
Pierwsza reguła twórczości	gatunek (prawo)	osobowość (geniusz)	program (forma, język)
Koncepcja twórcy	*poeta doctus*	*poète maudit*	*poeta faber*
Elementarne kategorie estetyczne	ład	zmiana	konstrukcja
Mit dziejowy	mit wieku złotego (utopia regresywna)	mit rewolucji i rozumu Historii (utopia progresywna)	katastroficzny mit technologicznego rozwoju (antyutopia)
Pakt społeczny: narzucony przymus i postulowana wolność	mecenat i wolność dana od Muz	publiczność i wieszcza samotność	łatwe techniki rozpowszechniania i utrudnianie formy („niezrozumialstwo")
Wobec problemu pokolenia	kult dojrzałości	kult młodości	solidarność grupowa (doktrynalna)
Stosunek do cudzego tekstu	nakaz naśladowania (własność autorska nie chroniona)	naśladowanie jawne — ochrona niepowtarzalnej ekspresji indywidualnej	zakaz naśladowania, kompleks plagiatu, ochrona praw wynalazczych

Tabela umieszczona pod koniec rozważań sumuje i streszcza, a zarazem zaczyna nową problematykę. Tabela jest otwarta w obie strony — tzn. można ją kontynuować „w prawo", jeśli się dojdzie do wniosku, że minęła formacja awangardystyczna i że napisane już zostały nowe karty, których jeszcze nie umiemy zaklasyfikować. Tabela jest też otwarta „w dół", ponieważ można dalej dopełniać charakterystyki formacji przez stawianie następnych pytań.

Oczywiście, wyliczone odpowiedzi, czyli cechy poszczególnych formacji, należy rozumieć jako ich dominanty, a więc cechy przeważające, a nie panujące bezwyjątkowo. I tak np. nikt nie powinien lekkomyślnie twierdzić, że formacja klasycystyczna nie zna wielkich osobowości (np. choćby wszechstronny człowiek renesansu), rzecz jednak w tym, że nawet najwięksi tamtego czasu nie odrzucali prawa (reguł), utrwalonego w dorobku przeszłości, tzn. nie sprzeciwiali się zasadzie imitacji tekstów, lecz przekształcali imitację w emulację, tak że podejmując współzawodnictwo z poprzednikami sami stawali się prawodawcami dla następców. W przeciwieństwie natomiast do klasycyzmu romantyczna antropologia artystyczna kreowała osobowość niepowtarzalną i rozczepioną, przez którą przepływa strumień piękności: wówczas spójny system genologiczny klasycyzmu został rozsypany, tak że w świadomości twórczej i odbiorczej funkcjonowały tylko jego luźne składniki. Z kolei w formacji

awangardystycznej to, co dziedziczone w zakresie genologii i w zakresie koncepcji poety, poddane zostało naciskowi wielości doktryn.

Dwie następne rubryki są na tle „pierwszej reguły twórczości" chyba czytelne. Poeta, który respektuje przedustanowiony porządek genologiczny i odkrywa jego tajemnice, jest poetą uczonym. Pojęcie „poety wyklętego" można rozszerzyć na całą formację romantyczną, jeśli ten Verlaine'owski termin nie ma oznaczać jedynie cyganeryjnych gestów, lecz ma się odnosić do zasadniczego konfliktu wielkiej jednostki ze społecznością (*nb.*: „Naród ginie, dlaczego? Aby wieszcz narodu miał treść do poematu [...]"). *„Poeta faber"* jako trawestacja *„homo faber"* jest określeniem nieprzekładalnym, ale zrozumiałym jako pojęcie z zakresu antropologii kulturalnej, wyraźnie związane z pędem do działalności programotwórczej. Z pierwszej reguły twórczości i z koncepcji poety (artysty) należy wyprowadzić elementarną dla każdej formacji kategorię estetyczną — a nie na odwrót. Można by też te kategorie nazwać obsesjami: i ład, i zmiana (pęd), i konstruowanie — to w tym sensie obsesje.

W dziale nazwanym „mit dziejowy" chodzi o formę fałszywej świadomości historycznej, o poszukiwanie, odnajdywanie i tracenie wyobrażeń o możliwym czasie i miejscu szczęśliwym. Tu wypada jednak lojalnie zasygnalizować pewną wątpliwość: otóż utopia regresywna, progresywna i antyutopia tworzą triadę sugerując — wbrew założeniu — podział wyczerpujący i skończony. Trudno jednak zarazem wyrzec się tego pytania: każda formacja wykształca sobie właściwą wizję rozwoju kulturowego. Myliłby się ktoś, kto by sądził, że klasycyzm był *ex definitione* konserwatywny — klasycyzm znał i postulował rozwój przez kumulację i renowację, co najlepiej widać u jego początku, czyli w epoce renesansu, który zarówno odradza, czyli odnawia dorobek przeszłości, jak też gromadzi go i piętrzy ku chwale dalszego rozwoju. Zarazem jednak pielęgnując złudne przekonanie o minionej doskonałości. Klasycyzm stał się nieproduktywny, gdy wyczerpały się możliwości kumulacji i renowacji, i tu przypada wyraźna granica, za którą tradycja antyku wprawdzie nie znika, ale staje się już tylko erudycyjną rekwizytornią.

Kilku zdań komentarza wymaga rubryka „pakt społeczny", jako że tu tkwi problem, który w lakonicznym i tabelarycznym skrócie nie jest dostatecznie jasny. Dwuznaczność paktu społecznego polega na tym, że sztuka każdej formacji formułuje skrajny postulat swej wolności, ale zarazem, aby funkcjonować, korzysta ze społecznych czy technicznych udogodnień, bez których nie mógłby powstać komunikacyjny obieg kulturowy. Tak zatem owe udogodnienia są przymusem, ale nie tylko narzuconym z zewnątrz, lecz także znienawidzonym i pożądanym zarazem. Poeta klasycystyczny buntuje się przeciw mecenasowi, ale mecenatowi służy i szczerze, i obłudnie, bo mecenat jest mu paradoksalnie niezbędny. Poeta romantyczny gardzi publicznością, której potrzebuje, by zwrócić się z wyrzutem: „cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?" Innymi słowy, można

by postawę tę nazwać „samotnością tyrtejską", co jest oczywiście określeniem wewnętrznie sprzecznym, ale właśnie w tym rzecz ma się cała, że poczuciu, a nawet demonstracji samotności towarzyszy świadomość obowiązku przywódczego, co jako konflikt słowa i czynu jest jednym z bolesnych dylematów „rewolucji wieszczów" [62].

W rubryce trzeciej moglibyśmy wpisać jeszcze sławne Peiperowskie tworzenie „dla dwunastu", tych nielicznych wybranych, którzy już rozumieją i którzy, jak apostołowie nowej poezji, rozniosą jej sens kiedyś wśród mas. Zarzut niezrozumialstwa spotykał jednak nie tylko zwrotniczan — także z jednej strony Tuwima, z drugiej zaś Gałczyńskiego. Co więcej, w przypadku Skamandra czy Kwadrygi zamierzona lub mimowolna elitarność szła w parze z prowokacyjną łatwością (*nb.* teksty kabaretowe i piosenki pisane bynajmniej nie tylko *lucri causa*). Łatwość ta jest pochodna wobec technicznych środków rozpowszechniania, ale zarazem rozwój tych środków intensyfikuje.

12

Każda synteza jest skrótem i uproszczeniem, ale periodyzacja jest skrótem skrótu i uproszczeniem uproszczenia. To usprawiedliwienie byłoby zbyteczne, gdyby miało tylko osłaniać zwykłe niedokładności i niedoskonałości. Rzecz w czym innym: ten typ periodyzacji jest na pozór swoistą historią literatury bez nazwisk (lub prawie bez nazwisk) nie tylko dlatego, że na nie brak miejsca, ale dlatego przede wszystkim, że nie ma takiego pisarza, którego twórczość mogłaby być adekwatną ilustracją tezy wyliczającej główne cechy danej formacji.

Każda historia literatury składa się z dwu sposobów widzenia — widzenia dalekiego, w którym dostrzega się podobieństwa, i widzenia bliskiego, które pierwszeństwo daje niepowtarzalności. Wysiłek autora syntezy, która ma na względzie potrzeby choćby dydaktyczne, zmierza do pogodzenia owych dwu perspektyw, czyli — inaczej i obrazowo mówiąc — do nieustannej zmiany ogniskowej, co ma pozwolić na uzyskanie raz szerokiego planu, raz detalu. Historia literatury jest jednak dyscypliną wielogatunkową. Doskonale wyobrażam sobie taką książkę, zatytułowaną *Dzieje literatury*, która składałaby się wyłącznie z portretów twórców, jak również jej przeciwieństwo, czyli historię prądów.

---

[62] Zob. Janion, Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 525 n.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ERAZM KUŹMA

KATEGORIA MITU W BADANIACH LITERACKICH

I. Mit jako znak bez znaczenia

Nawet pobieżny przegląd historii słowa „mit” prowadzi do wniosku, że nie ma czegoś takiego jak idea mitu, jest tylko słowo, jego pochodne i próby tłumaczenia na języki nowożytne, słowo mające różne znaczenie w różnym czasie i u różnych użytkowników. Wnikliwsze badania wniosek ten potwierdzają [1]. Jałowe jest więc pytanie o sens tego słowa, trzeba natomiast pytać, jak ono jest używane [2]. Zmienność i nieuchwytność znaczenia mitu — od takich pełnych ubolewania konstatacji rozpoczynają swe prace prawie wszyscy jego badacze — nie musi być wcale wadą, przeciwnie, niektórzy sądzą, że jest to jego zaletą i siłą. Bo dlatego właśnie, że mit nie może być zdefiniowany, że nie może stać się pojęciem, kategorią naukową — „daje nam do myślenia”. Jest to szansa całkiem inna i bardziej obiecująca niż ta, którą stwarza pojęcie wchodzące w skład nauki. „Nauka nie myśli” — powiada Heidegger [3]. Myślą poezja i mit, bo posługują się znakami bez znaczenia; Heidegger powołuje się na wiersz Hölderlina *Mnemosyne*, zaczynający się od tych właśnie słów: „Znakiem jesteśmy bez znaczenia”. Ale zauważmy: mit daje do myślenia tym, którzy zamieszkują jego wnętrze. Bo znaczenie mitu nie istnieje poza mitem, nie jest uprzednio dane, rodzi się z nim, w nim i przez niego.

Oto więc dylemat chcącego pisać o micie: gdzie ma umieścić punkt obserwacyjny? Jeśli wybierze wnętrze — utraci zdolność (i potrzebę) wyjaśniania; jeśli wybierze zewnętrzność — utraci zdolność rozumienia.

---

[1] Zob. H.-G. Gadamer, *Historia pojęć jako filozofia*. Przełożył K. Michalski. W: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski. Warszawa 1979.

[2] Takie jest m.in. stanowisko L. Wittgensteina (*Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1972, s. 34): „znaczeniem słowa jest sposób użycia go w języku”.

[3] M. Heidegger, *Co znaczy myśleć*. W zbiorze: *Filozofia współczesna*. T. 1. Warszawa 1983, s. 228 (tłum. J. Mizera i J. Tischner).

Może to nawet zbyt dużo powiedziane: wybierze; Claude Lévi-Strauss sądzi, że to mit nas wybiera, a nie my — mit. Tymoteusz Karpowicz swój poemat *Odwrócone światło* — opatrzył mottem:

znak bez namysłu znaczenia
w ręku boga wyręczał całą pracę
używanych aniołów co zszywali ciągle
swoje zdanie rozdarte do stóp [4]

Tłumaczmy to tak: boską rzeczą jest stwarzanie mitów ze znaków bez znaczenia; beznadziejna jest natomiast praca „używanych aniołów", którzy zszywają ciągle prujące się znaczenie mitu.

Na szczęście moje zadanie jest o wiele prostsze (co nie znaczy, że całkiem bezpieczne): nie muszę myśleć poezją i mitem, jak chce Heidegger, ani nie grozi mi, że zostanę „używanym aniołem", jak ostrzega Karpowicz, zajmę się bowiem mitem jako kategorią literaturoznawczą. Wybieram przy tym, jak mi się wydaje, jedynie sensowne i zbliżone do naukowego ujęcie historyczne i typologizujące. Jest to postawa charakterystyczna dla wielu badaczy. Na początku tego wieku przyjął ją Fritz Strich w swej książce poświęconej mitologii w literaturze niemieckiej [5]. We wstępie do niej pisał, że wobec niemożności ustalenia, co to jest mit, trzeba przyjąć, że jest on tym wszystkim, za co uchodził w różnych okresach i u różnych pisarzy i teoretyków. Pod koniec tego wieku mniej więcej to samo mówią tak różni badacze, jak Robert Weimann, Furio Jesi czy William Righter [6]. Ten ostatni dowodzi niemożliwości ustalenia jednolitej teorii i jednego znaczenia, bo ciągle wikłamy się w sprzecznościach:

> Tak więc dla nas mit jest dziedzictwem i wynalazkiem, ucieczką i zobowiązaniem, wyborem i losem, nakazem i zaprzeczeniem. Znaleźliśmy w nim to, czego zgodnie ze swym życzeniem pragnęliśmy, w jakimkolwiek języku zdarzyło nam się zadawać pytania temu, co nazywaliśmy „mitem", żądaliśmy, by on odpowiadał nam w tym samym. To sprawiło, że pozostaliśmy bez teorii mitu, ponieważ po prostu nie ma żadnej podstawy, na której taka „teoria" w normalnie rozumianym sensie mogłaby działać [7].

Powiedziałem wyżej, że wybieram ujęcie historyczne i typologizujące. Czy broni ono dostatecznie przed mityzacją? Niektórzy badacze twierdzą, że nie, bo pojawia się ona zawsze wtedy, gdy w badanym przed-

---

[4] T. Karpowicz, *Paradoks symplifikacji*. W: *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, s. 1, 91.

[5] F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur. Von Klopstock bis Wagner*. Halle an der Saale 1910.

[6] R. Weimann, *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii i historii literatury*. Wybrał i wstępem opatrzył H. Orłowski. Przełożyli W. Bialik i H. Orłowski. Warszawa 1978. — F. Jesi, *Il mito*. Milano 1980. — W. Righter, *Myth and Literature*. London and Boston 1975.

[7] Righter, *op. cit.*, s. 122.

miocie chcemy dostrzec ład, prawo, wartość. Wszelkie rozważania o micie same w nim się mieszczą — tak twierdzi Lévi-Strauss. Nie mogę dowieść, że się myli, ale nie mogę też odrzucić potrzeby rozumienia, dlaczego posługujemy się słowem „mit", wypada więc podjąć ryzyko. Zrobię to rozpatrując mit z dwóch perspektyw: długiego trwania i chwili bieżącej. Pierwsza perspektywa pozwoli, jak sądzę, ukazać swoistą logikę zmian terminologicznych i kryjące się za tą logiką procesy sensotwórcze. Druga perspektywa obejmie współczesne funkcjonowanie mitu w polskiej praktyce literaturoznawczej.

II. Z historii słowa „mit"

Dociekanie początkowych znaczeń słowa niczego nie wyjaśnia. Było ono wielofunkcyjne i — między innymi — określało zarówno wypowiedzi, którym przypisywano prawdziwość, jak i te, które uznawano za zmyślenia. Opozycja *mythos—logos* jest późna i nie ma uzasadnienia ani w *Iliadzie*, ani w *Odysei*, podobnie jak Ricoeurowska opozycja *mythos—lexis*. Badacze twierdzą, że jeśli nawet przyjmiemy, iż mit jest opowieścią o działaniach bogów i herosów, to i tak nie możemy go poznać w pierwotnym kształcie i funkcji, bo Homer czy Hezjod to już tylko świadectwa recepcji pierwotnego mitu, a przy tym recepcja ta nie jest neutralna: Homerowi np. mit służył do alegoryzowania, do wykładania ukrytego znaczenia (co badacze określają słowem „*hiponoia*"). Sofiści posługiwali się mitem jako zespołem obrazów służących ukazaniu abstrakcyjnych sensów. Dla Platona mit był, po pierwsze, poetycką fikcją, za której pomocą ukazywał świat idei, a po drugie — zwalczaną w *Państwie* fantastyczną opowieścią sprzeczną z religią i moralnością. Arystoteles, zupełnie inaczej niż później romantycy, twierdził w *Metafizyce*, że mit jest zniekształconą prawdą, która przetrwała po katastrofie świata; filozofia oczyszcza mit, w końcu zastępuje go jako prawda nieskażona [8]. W *Poetyce* natomiast, jak utrzymują niektórzy, nazwa „mit" ma aż pięć znaczeń [9], sprowadzalnych jednak z grubsza do dzisiejszego znaczenia słowa „fabuła" [10]. Ale Arystoteles wcale nie był entuzjastą sięgania po tak pojęte mity-fabuły przekazane przez tradycję; poeta winien być raczej ich twórcą — pisał w rozdziale IX.

Drugie wielkie źródło mitów kultury i literatury europejskiej — to *Biblia*. Ale i ona jest już tylko świadectwem recepcji mitów wcześniej-

---

[8] Zob. J. Bollack, *Mythische Deutung und Deutung des Mythos*. W zbiorze: *Terror und Spiel*. Hrsg. M. Fuhrman. München 1971.

[9] M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragedie*. Frankfurt am Main 1957. Zob. Z. Szmydtowa, *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 402—403.

[10] Szmydtowa, *op. cit.*, s. 404.

szych od niej. Z *Biblią* wiążą się innego rodzaju trudności. Pierwsza wątpliwość dotyczy tego, czy jest zasadne przenoszenie słowa i pojęcia z jednego kręgu kulturowego do innego, w tym wypadku z kręgu greckiego do judajskiego. Po drugie — czy fabuła i postacie biblijne mogą pełnić funkcję mitów, skoro w kręgu kultury chrześcijańskiej zakłada się żywą wiarę w nie? Był to problem poetyk oświeceniowych i klasycznych, a także jeszcze problem Adama Mickiewicza, czy epika wprowadzając tzw. machinę może się posłużyć mitami biblijnymi. Warto zwrócić uwagę, że w greczyźnie *Nowego Testamentu* słowo „*mythos*" ma zawsze znaczenie opowieści zmyślonej, przed którą ewangeliści przestrzegają wiernych [11].

Można by więc powiedzieć, że prawdziwy mit poznajemy tylko dzięki antropologom i etnologom badającym współczesne społeczeństwa prymitywne, gdyby nie inne zastrzeżenia podnoszone zresztą przez nich samych. Pomijając już wyżej zgłoszone, a pytające o zasadność przenoszenia słowa mit na opowieści z innego kręgu kulturowego — bardziej istotne jest to: czy antropolog może mieć pojęcie o badanym micie prymitywnym, skoro nie jest uczestnikiem tego obiegu komunikacji symbolicznej, którego mit jest częścią? Nie dziwi więc, że jeden ze współczesnych etnologów kończy swą książkę bezradnym wyznaniem: „Czasami wątpię, że jest coś takiego jak mit" [12]. Pewna opowieść w pewnym czasie i w pewnej sytuacji zdaje się pełnić funkcję mitu, a kiedy indziej, w innej sytuacji — nie.

Powróćmy jednak do literaturoznawstwa. Historię słowa „mit" i jego pochodnych oraz tłumaczeń podzielić należy na okres do romantyzmu i od romantyzmu po dzień dzisiejszy. Jest to, generalnie rzecz biorąc, historia przejścia od nazwy „mitologia" do nazwy „mit" i od nazwy „mit" do nazwy „mityczność". Jakie kryły się za tym sensy?

Przedromantyczna myśl literaturoznawcza posługiwała się nazwą „mitologia" i — częściej — łacińskim tłumaczeniem „*fabulae*", Niemcy mieli swój odpowiednik: „*Götterlehre*" („*Götterkunde*"), natomiast nie znała ta myśl słowa „mit", ale jedynie łacińskie słowo „*fabula*" i jego tłumaczenia na języki nowożytne. W *Sztuce poetyckiej* Boileau w znaczeniu mitu występuje tylko „*la Fable*", w poetykach angielskich „*the fable*", w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego czy w *Teorii poezji* Euzebiusza Słowackiego — słowo „bajka". W ogóle zaś w refleksji literaturoznawczej Oświecenia i klasycyzmu słowami „mitologia" i „bajka" (w znaczeniu: 'mit') posługiwano się w trzech wypadkach: gdy mówiono o początkach poezji w ogóle, o sposobie pisania epopei i wyposażania jej w machinę i o bajce, czyli fabule w tragedii. Przez mito-

[11] Zob. W. Panneberg, *Späthorizonte der Mythos in biblischer und christlicher Überlieferung*. W zbiorze: *Terror und Spiel*.

[12] M. Barnard, *The Mythmakers*. Ohio 1979.

logię w zasadzie rozumiano system wierzeń Greków i Rzymian. Z oporami godzono się na wprowadzanie do epopei machiny chrześcijańskiej, ograniczanej zwykle do świętych, którym przeciwstawiano rodzime wierzenia pogańskie, wiedźmy, czarownice itp.

Co oznaczała taka sytuacja terminologiczna? Sądzę, że — po pierwsze — estetyczne zwaloryzowanie mitologii i bajki. Mitologia jest pięknem, a nie prawdą [13]. Dlatego właśnie wzdragano się przed wprowadzaniem wierzeń chrześcijańskich, one — mówiono — nie są pięknem, lecz prawdą objawioną. Po drugie — oznacza to, że mitologia uchodzi za tematologię, tworzy zamknięty repertuar, z którego można i należy czerpać, ale którego nie sposób uzupełnić. Z tego wynika trzeci wniosek: mitologia jest kolektywnym tworem przeszłości. W tym systemie nazewniczym tkwiła pewna niedogodność, mianowicie homonimia bajki, która oznaczała zarówno mit, jak i gatunek poezji dydaktycznej, apolog. W języku francuskim odróżniano to pierwsze znaczenie pisząc „*la Fable*" dużą literą. Ale czyż ta homonimia nie wyraża stosunku Oświecenia i klasycyzmu do mitologii i mitu?

W dojrzałym romantyzmie nazwa „mitologia" stopniowo ograniczana jest na rzecz nazwy „mit", a nazwa „bajka" w znaczeniu 'mit' wyparta została całkowicie. Słowniki narodowe zaświadczają stosunkowo późne pojawienie się nazwy „mit": francuski datuje go na rok 1818, niemiecki na 1815, angielski na 1830 [14]. W Polsce Linde nie zna jeszcze tego słowa. U Mickiewicza jest ono *hapaks legomenon*, występuje tylko w rozprawie *O poezji romantycznej* (1822), i to w formie liczby mnogiej, natomiast wcześniej i później Mickiewicz często posługuje się formami „mitologia", „świat mitologiczny", „świat mityczny" itp. Rzadko występuje słowo „mit" w pismach Maurycego Mochnackiego, ale ten stosuje także niemiecki odpowiednik „mitu" — „sagę", nie tylko zresztą w odniesieniu do mitologii germańskiej, ale i grecko-rzymskiej [15]. Spośród wybitnych przedstawicieli romantyzmu najczęściej kategorią mitu, i to w tym nowym, romantycznym znaczeniu, posługuje się Zygmunt Krasiński.

Mimo powolności procesu — zmiany się dokonały, „mit" wygrał konkurencję z innymi kategoriami. Był to symptom odwrotu od literatury łacińskiej i literatur romańskich. Uznano je za wtórne, skonwencjonalizowane, obumierające. Oznaczało to też rezygnację z ich pośrednictwa w przekazywaniu źródłowej kultury greckiej. Mit, *mythos* — to było

---

[13] W drugiej połowie XIX w. nastąpił zwrot: odkryto, że mitologia grecka kryje w sobie te same straszliwe historie co wszystkie inne mitologie. Zob. *Mythos ohne Illusion*. Frankfurt am Main 1984.

[14] Righter, *op. cit.*, Nie jest to datowanie dokładne, bo przecież Görres posługiwał się nazwą „mit" w *Mythengeschichte der asiatischen Welt* z 1910 roku.

[15] Przywoływany już tu Kommerell uważa, że słowo „saga" wyjątkowo dobrze odpowiada znaczeniu mitu.

coś pierwotniejszego niż *fabula, la Fable, the fable*, bajka. To, co pierwotne, jest święte; *fabula* desakralizowała mit. To, co pierwotne, jest prawdą; *fabula* była tylko pięknem. Dlaczego jednak nazwa „mitologia" ograniczana była na rzecz nazwy „mit"? Romantycy wyszli poza mitologię grecko-rzymską. Szukali mitologii starszych, pierwotniejszych i znaleźli mitologię Orientu albo też szukali mitologii bliższych i znaleźli mitologię germańską, słowiańską, chrześcijańskiego średniowiecza. Wydawałoby się, że teraz powinna zwyciężyć nazwa w liczbie mnogiej: „mitologie". Odwołajmy się jednak do Josepha Görresa: dowodził on, że na początku był jeden mit, pramit („*Urmythos*"), który stopniowo rozpadał się na poszczególne systemy, np. na mitologię grecką i rzymską, tracąc stopniowo swą pierwotną, życiodajną siłę i świętość. Mitologia jest więc czymś gorszym niż mit, jest wtórna, jest wielością, jest ujściem, nie źródłem. Powrót do pierwotnej jedności jest powrotem do mitu, nie do mitologii [16].

Jeśli nawet romantycy nie szli tak daleko, by szukać mitu w Azji, jednego mitu dla całej ludzkości, to w każdym razie znajdowali go jako jedność u początków każdego narodu. Mit jest — stwierdzał Krasiński w przypisach do *Irydiona* — „myślą-matką", która rodzi na prawach konieczności takie postacie, jak Alaryk, Genseryk, Atylla, albo takie, jak Heliogabal, a więc szlachetne lub podłe, także narody lepsze lub gorsze [17]. Mit jako „myśl-matka" — to *natura naturans*; mitologia — to *natura naturata*. Mit to jedna zasada, idea sterownicza, arystotelesowska entelechia; mitologia — to tylko wytwór, przejaw tej siły sprawczej.

To wiodło do następnego wniosku: mit działa nadal, stwarzanie nie zakończyło się, przy czym teraz mit działa poprzez wybitną jednostkę. Mitologia utraciła więc znamię kolektywności. W podtekstach *Mowy o mitologii* Friedricha Schlegla i *Filozofii sztuki* Friedricha Schellinga daje się wyczytać taka koncepcja: wyszliśmy z jedności, która później rozpadła się, ale teraz sztuka i nauka budują nową mitologię przywracającą jedność, i — przynajmniej u Schellinga — zdolność tworzenia tej nowej jedności przypisana została indywidualnym twórcom. Nie tak optymistyczne były poglądy Krasińskiego, który pisał o Słowackim jako twórcy mitu, ale równocześnie stwierdzał, że jest to mit sztuczny, bo tworzony świadomie i przez jednego człowieka.

Wszystko to prowadziło do wykształcenia się opozycji mitologia—

---

[16] J. Görres, *Mythengeschichte der asiatischen Welt*. Hrsg. W. Kirfel. Köln 1935.

[17] To był kompleks polskich romantyków, także Krasińskiego, że nasze mity są takie ubogie, na dobrą sprawę to ich wcale nie ma, dlatego nasz charakter narodowy jest taki niewyrobiony, nieukształcony. W kompleks ten wpędzili Polaków (i w ogóle Słowian) Niemcy. Wspomniany już wyżej Görres pisał (*op. cit.*, s. 106), że Słowianie nie mają mitu, tylko jakieś nędzne szczątki animizmu pomieszane z szamanizmem.

mit — z przeciwstawnymi nacechowaniami członków. Mitologia jako tematologia, jako zamknięty repertuar obrazów coraz częściej w wypowiedziach literaturoznawczych oceniana była negatywnie. Zaczęło się to już w Oświeceniu i klasycyzmie, a pogłębiło w romantyzmie, przy czym przedmiotem krytyki był nie tylko repertuar antyczny, ale także nowe, romantyczne repertuary mitologemów. W połowie XIX w. rozczarowanie jest już wyraźnie widoczne. Kraszewski pisał, że mitologia ludowa nie przyniosła literaturze oczekiwanego odrodzenia [18], a Berwiński — że właściwie nie ma co w niej szukać, bo prawdziwa mitologia ludowa to gusła, czary i zabobony, a te nie są ani dawne, ani ludowe, ani polskie. „Lud nie ma nawet samodzielnej twórczości — twierdził — a jeśli ją ma, to w takiej tylko mierze, *mutatis mutandis*, jak dziecko" [19].

Zwycięstwo mitu nad mitologią oznaczało zwycięstwo jedności nad wielością, etniczności nad łacińskim uniwersalizmem, żywej historii nad tradycją, symbolu nad alegorią, świętości nad pięknem. Jeśli każda kategoria literaturoznawcza zawiera w sobie w różnych proporcjach element opisowy i oceniający, to mitologia w refleksji oświeceniowej była przede wszystkim kategorią opisową jako tematologia, w mniejszym stopniu kategorią oceniającą jako piękno. Odwrotnie było z mitem w refleksji romantycznej: wtórnie był on kategorią opisową, oznaczającą już nie tematologię, lecz genologię, a prymarnie — kategorią oceniającą i oznaczał prawdę i świętość. Görres pramit określał jako „*hieros logos*", słowo święte.

W wieku XX dały o sobie znać niedogodności kategorii „mit" i pojawiły się próby ich ominięcia przez podkreślanie odmienności znaczeń. Dość często stosuje się więc rozróżnienie nazw „mit" i „»mit«", dla zwrócenia uwagi, że w tym drugim wypadku nie ma odwołania do mitologii klasycznej czy też etnologii. Jeszcze częściej rozróżnia się grecką formę „*mythos*" od formy będącej tłumaczeniem na języki narodowe. Forma grecka oznacza przy tym rzecz niepoznawalną w sobie, *noumen*; tak np. Furio Jesi stosuje nazwę „mit" („*il mito*") i „*mythos*", by zaznaczyć, że czym jest „*mythos*", nie wiemy i nie możemy wiedzieć. Inny sens ma podobne rozróżnienie dokonane przez André Jollesa: „*die Mythe*" i „*der Mythos*". Mit („*die Mythe*") — to forma prosta, która, zdaniem Jollesa, powstaje wtedy, gdy człowiek stwarza wizję fragmentu świata przez zadanie sobie pytania o ten świat i udziela nań odpowiedzi, *mythos* natomiast jest opowieścią spożytkowującą tę formę prymarną. Przykładowo: w *Biblii* formą prostą, mitem, jest czynność umysłu zadającego

---

[18] J. I. Kraszewski, *Podania gminu*. W: *Studia literackie*. Wilno 1842.

[19] R. W. Berwiński, *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*. T. 2. Poznań 1862, s. 216. (Pierwsze wydanie pod innym tytułem ukazało się w r. 1854.) Rozczarowanie Berwińskiego jest następstwem jego doświadczeń politycznych w latach 1846 i 1848.

sobie pytanie o pochodzenie światła i ciemności; *mythos* zaś to opowieść o tym, jak Bóg tworząc świat rozdzielił światło od ciemności [20].

Rozróżnienia bardziej zawiłe, bo ustalające trzy odmiany sensu, wprowadził Northrop Frye w *Anatomy of Criticism* (1956). Pierwsza — to mit („*myth*") w swym tradycyjnym znaczeniu: opowieść, w której pewne postacie mają charakter boski, a zdarzenia są niezgodne z naszym poczuciem rzeczywistości. To rozumienie mitu, genologiczne, niewiele obchodzi autora, bo jego celem jest wyjaśnienie mitu jako zasady strukturalnej i w tym wypadku posługuje się greckim słowem „*mythos*" czy w liczbie mnogiej — „*mythoi*". Otóż tak rozumiany mit występuje w dwóch odmianach: *mythos*$_1$ to zasada organizująca tekst od porządku słownego („*literal narrative*") aż po totalność utworu („*anagogic narrative*"); *mythos*$_2$ to zasada organizująca cztery nadgatunki, archetypy narracyjne: komiczny (mit wiosny), romansowy (mit lata), tragiczny (mit jesieni), ironiczny (mit zimy).

Dystynkcje wprowadzone przez Frye'a zapowiadają upowszechnienie się nowego terminu — „mityczność". Zaproponowany on został przez badaczy niemieckich i przeciwstawiony zarówno mitowi jak i — w sposób bardziej zdecydowany — mitologii. Język niemiecki w ogóle skłonny jest do tworzenia podobnych derywatów, a zapewne działały dodatkowo wzorce poetyki kształtowanej na egzystencjalizmie Heideggera. Emil Steiger w *Grundbegriffe der Poetik* (1946) wprowadził terminy „*das Lyrische*", „*das Epische*", „*das Dramatische*": „liryczność", „epickość", „dramatyczność", a oznaczały one nie rodzaje literackie, lecz ludzkie postawy w egzystencjalnej antropologii, które mogą, ale nie muszą prowadzić do określonych form literackich: liryki, epiki, dramatu. Są te terminy „znaczeniami idealnymi". Tak też jest z terminem „mityczność". Sankcjonował go na początku lat sześćdziesiątych Klaus Ziegler i ujmował jako „istotę ludzkiego przeżycia", „strukturę myśli", „określony typ doznania, doświadczenia i wyjaśnienia świata" [21]. Nieco później Gerhardt Schmidt-Henkel, zdecydowanie rozdzieliwszy mit i mitologię, zaproponował, by mit rozumieć jako zasadę twórczą, a nie jako przejęte z tradycji postacie i zdarzenia. Badanie mitu w twórczości Büchnera, Eichendorffa, Arno Holza, Döblina w jego książce jest w gruncie rzeczy badaniem stylu wywołanego postawą mityczną. Porządek generowania dzieła jest bowiem taki: najpierw jest mityczność, z niej rodzi się mit, a mitologia jest spetryfikowaną materią mitów [22]. W ten sposób mit jako mityczność stop-

---

[20] A. Jolles, *Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen. Witz.* Dritte, unveränderte Auflage. Tübingen 1965.

[21] K. Ziegler, *Mythos und Dichtung.* W: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* T. 2. Berlin 1962, s. 569.

[22] G. Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert.* Berlin—Zürich 1967.

niowo odrywał się od etnologii, psychologii, socjologii i stawał się właściwością języka. On jest źródłem mityczności.

W związku z tym coraz powszechniejszym przeświadczeniem Roland Barthes na początku lat siedemdziesiątych wzywał do zmiany przedmiotu badań:

> mit współczesny jest bowiem nieciągły, już nie ujawnia się w wielkich opowieściach, lecz w samym „dyskursie"; jest raczej frazeologią, zbiorem zdań (stereotypów); mit zniknął, lecz pozostała — bardziej podstępna — mityczność [*le mythique*] [23].

Wytwarza się ona zawsze, gdy ktokolwiek mówi cokolwiek, i trzeba się przed nią strzec.

Barthes pod koniec działalności krytycznej wrócił do postawy demitologizacyjnej, którą zaprezentował kilkanaście lat wcześniej w rozprawie *Mit dzisiaj*, a którą później na pewien czas porzucił. Czyż to jednak nie jest powrót do XIX-wiecznych koncepcji Maxa Müllera głoszących, że mity wywodzą się z błędów językowych czy jeszcze wcześniejszego potępienia przewrotności języka w *Der Einzige und sein Eigentum* Maxa Stirnera?

Na początku lat osiemdziesiątych za terminem „mityczność" opowiedział się przedstawiciel amerykańskich dekonstrukcjonistów, Eric Gould. Przedmiotem badań literaturoznawczych, jego zdaniem, powinno być badanie tego, co sprawia, że mit jest mityczny, czyli badanie mityczności („*mythicity*"). A tkwi ona w języku, w luce semiologicznej między zdarzeniem a znaczeniem. Język usiłuje zapełnić tę lukę znakami, ale one nigdy nie są w stanie wyjawić znaczenia. Ten rozziew jest źródłem mityczności. Z niej rodzi się metafora, symbol, archetyp (rozumiany jednak inaczej niż u Junga), *sacrum*, *numinosum*. Badanie mityczności w utworach Joyce'a, Eliota, Lawrance'a — bo o nich jest mowa w książce Goulda — to nie śledzenie fabuł mitycznych, lecz napięcia między znaczącym a znaczonym, historią a chwilą, ciałem a duchem; to napięcie i świadomość, że jest ono nieuchronne, nieprzezwyciężalne — wytwarza mityczność [24].

Podsumujmy tę część rozważań. W karierze terminów ,,mitologia" — „mit" — „mityczność" wyraźna cezura występuje między mitologią a mitem. Świadczy ona o zmianie epistemy — by użyć tu kategorii Foucaulta — w przejściu od Oświecenia do romantyzmu. Nie tak dramatyczne jest przejście od „mitu" do „mityczności": wydaje się ona naturalną konsekwencją pomysłów romantycznych. Obarczona jest jednak nowymi konotacjami: uznaje się ją za zjawisko językowe, a nie tylko literackie [25],

---

[23] R. Barthes, *Changer l'objet lui même*. „Esprit" 1971, nr 4.

[24] E. Gould, *Mythical Intention in Modern Literature*. Princeton 1981.

[25] Interakcji między językiem a mitem poświęcona jest książka A. Cooka *Myth and Language* (Bloomington 1980).

a więc staje się raczej pojęciem stylistycznym niż genologicznym; implikuje odprzedmiotowienie, abstrakcjonizację, współoznacza więc raczej strukturę niż temat; nie jest skupieniem organizującym się w mit, ale rozproszeniem podminowującym język i literaturę; nie jest gotowym wytworem, lecz raczej siłą sprawczą; nie jest poznaniem czy prawdą, lecz raczej następstwem działania umysłu nastawionego na poznanie, które jest jednak nieosiągalne. Wszakże to nie człowiek wytwarza mityczność; on jest raczej w jej władzy. Paul Valéry już w 1928 r. pisał, że „Mit jest nazwą tego, co istnieje i trwa mając jedynie słowa za przyczynę". I dalej: „Potrafimy działać poruszeni tylko naszymi fantomami. Potrafimy kochać tylko to, co sami stworzymy". W tym sensie można trawestować *Biblię*: „Na początku był mit". A on sam, Paul Valéry, mówiąc to, co mówi wyżej — też tworzy mit, mit mitu [26].

III. Typologia zastosowań nazwy „mit" we współczesnych polskich badaniach literackich

Prawidłowość opisana w części drugiej wcale nie oznacza, że w literaturoznawstwie współczesnym zapanowała powszechna harmonia. Wręcz odwrotnie, nigdy nie wypowiadano bardziej sprzecznych opinii na temat mitu. W praktyce wszystko w tekście może być nazwane tym mianem, także to, co jest całkowicie niezgodne z dawnym jego rozumieniem. A trzeba dodać, że mówiąc o ciągu rozwojowym nazw: „mitologia" — „mit" — „mityczność", uprościłem sprawę, bo przecież są jeszcze inne nazwy pochodne, jak „mitologemologia", „mito-logika", „mitem", „mitologem", „mitopeja", „mitopoeza"; nazwy procesów, jak „mityzacja", „mitologizacja", „mitotwórstwo" [27], nazwy kombinowane i złożenia, jak „figura mitologiczna" (swoiste połączenie symbolu i metafory — tak u Artura Sandauera), „symbole-mity" i „mity-symbole" (jak u Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i u Jerzego Kwiatkowskiego), „mity-klucze" (tak u Zbigniewa Kubikowskiego), „mity-idee" (tak u Franciszka Ziejki). Oprócz tego jest jeszcze kilkanaście nazw nie wywiedzionych etymologicznie z „mitu", ale stosowanych z nim zamiennie. Inne uproszczenie polega na tym, że rozpatrywałem nazwę tylko w jej skrajnych funkcjach: jako kategorię opisową i oceniającą, ale przecież między tymi biegunami mieści się jeszcze „mit" jako kategoria interpretacyjna. I bez tego komplikacji było dostatecznie wiele.

Dlaczego więc literaturoznawcy sięgają po tak niewdzięczną kategorię? Decydują o tym, sądzę, dwa względy, ściśle ze sobą powiązane. Po

---

[26] P. Valéry, *Petite lettre sur les mythes*. W: *Oeuvres*. T. 1. Paris 1968, s. 961 n.

[27] Zob. J. J. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton 1971, rozdz. *Terms and Distinctions*.

pierwsze, wymusza tę nazwę sam przedmiot badania, są bowiem epoki historycznoliterackie i pisarze „mitolubni". Nie jest więc przypadkiem, że „mit" pojawia się najczęściej, gdy mowa o romantyzmie czy Młodej Polsce, o takich pisarzach, jak Słowacki, Wyspiański, Miciński, Żeromski, Leśmian, Schulz, Czechowicz, Herbert, Nowak. Nie jest to jednak reguła bez wyjątku: Wojciech Wyskiel napisał książkę o Schulzu nie posługując się kategorią mitu, mimo iż mit funkcjonuje w jego powieściach — że tak powiem — z nadania samego autora, a znowu Jerzy Cieślikowski zastosował tę kategorię do analizy powieści pozytywistycznej Elizy Orzeszkowej, mimo że mityzacja świata przedstawionego na pewno nie leżała w jej intencjach [28]. Trudno stwierdzić, co w ten sposób ci badacze stracili czy zyskali; Stein Haugom Olsen powiedziałby, iż takie postępowanie jest sprzeczne z drugą regułą interpretacyjną („*correctness*"): trzeba uszanować konwencje wpisane w tekst (szerzej o tym w punkcie 6). Ale literatura nie tylko tworzona jest na kształt mitu, sama zajmuje się opisem jego funkcjonowania w społeczeństwie. Takich utworów jest niemało — od przedstawiających rodzenie się mitów religijnych, jak powieść Jerzego Żuławskiego *Na Srebrnym Globie*, po ukazujące funkcjonowanie mitów kultury masowej, jak *Idzie skacząc po górach* Jerzego Andrzejewskiego, czy mitów socjopolitycznych, jak poezja Nowej Fali. To też skłania badaczy do posługiwania się nazwą „mit".

Po drugie, niemały wpływ na popularność tej kategorii ma też moda. „Mit" pojawił się nagle w wielu dyscyplinach humanistycznych. Pozwala to zresztą jakoś poklasyfikować jego użycia, bo znaczeniowo ciąży on albo ku etnologii, albo ku religioznawstwu, albo ku psychologii głębi, albo ku socjologii, albo ku filozofii, szczególnie ku teorii symbolicznego poznania. I literaturoznawcy nie oparli się modzie. W ironicznym *Vademecum krytyka literackiego 1965* Ludwik Flaszen pisał:

> Nie gardź [...] lekkomyślnie słowami takimi, jak „alienacja", „strukturalizacja", „kod", „mit", „antropologia", „semantyczny". Słowa te bowiem, wyrwane z systemów, w jakich znajdują zastosowanie, znaczą wszystko — i nic. Nie zmuszając do ścisłości, nadadzą ci polor intelektualizmu wszechstronnego, który biegle porusza się po rozległych terenach myśli współczesnej [29].

Możliwa byłaby więc klasyfikacja literaturoznawczej kategorii „mit" według wymienionych wyżej systemów, ku którym ona ciąży czy z których została zaczerpnięta, ale tu rezygnuję z tej optyki [30], i to nie dlatego, że Flaszen przed tym przestrzega. Możliwa byłaby inna klasyfika-

[28] W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980. — J. Cieślikowski, *„Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*. „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2.

[29] L. Flaszen, *Cyrograf*. Kraków 1974, s. 44.

[30] Zastosowałem ją w artykule *Mit jako kategoria krytycznoliteracka w latach 1945—1984*, który ukaże się w „Zeszytach Naukowych WSP" w Zielonej Górze.

cja: według przewagi elementów opisowych, interpretacyjnych i oceniających (wspominałem już o tym), ale takie sito selekcyjne byłoby zbyt rzadkie i niepewne, tylko częściowo więc zostanie tu wykorzystane. Ostatecznie za podstawę typologii przyjmuję najbardziej oczywiste funkcje kategorii w praktyce literaturoznawczej. Pozwoli to wpisać wszystkie sposoby użycia nazwy mit w siedem klas: 1) powtarzalność, 2) geneza, 3) prefiguracja, 4) struktura, 5) komunikacja społeczna, 6) znaczenie, 7) wartość. Rozpatrzę te klasy bardziej szczegółowo, zastrzegam jednak z góry: żadne użycie nazwy nie jest tak jednoznaczne, by bez reszty mieściło się w którejś z klas. Oczywiście podział powyższy nie ma charakteru logicznego, ale też nie chodzi tu o logikę, lecz o „opis z natury".

1. Mit jako powtarzalność. Powtarzalność zdaje się być jedną z nielicznych konstant wszelkiego rozumienia mitu: „przez powtarzanie tworzy się najsnadniej wszelka mitologia" — pisał Gombrowicz w *Ferdydurke*. Wszystkie więc klasy przeze mnie wyodrębnione na powtarzalności się zasadzają, ale nadbudowują nad nią dodatkowe sensy. W klasie tu rozpatrywanej powtarzalność zdaje się wypełniać całe znaczenie mitu, a tak rozumiany mit służy po prostu statystyczno-tematycznemu uporządkowaniu materiału. Tak funkcjonuje mit w próbach syntezy współczesnej literatury polskiej, w opisie jej przełomów. Ryszard Matuszewski mówi więc o micie Arkadii, micie brzydoty, micie sztuczności, micie kultury, micie antyromantycznym, micie śmierci w nowej poezji po roku 1956. Jan Błoński — o micie odrębności pokoleniowej, micie nieszczęścia, micie lumpenproletariusza, micie erotyki w nowej prozie po roku 1956. Zbigniew Kubikowski w ambitnej próbie syntezy literatury polskiej po drugiej wojnie światowej mówi o micie nowego świata, micie klęski, micie zdrady Europy, micie awansu, micie czystych rąk, micie stabilizacji, micie Galicji, micie niepoznawalności historii, itp. [31] We wszystkich wspomnianych wypadkach słowo „mit" mogłoby być z powodzeniem zastąpione przez inne, jak np. „motyw", „temat", „stereotyp", i nawet niektóre z tych nazw są wymieniane przy próbie definicji mitu: Matuszewski przy tej okazji mówi o „obsesji wyobrażeniowo-tematycznej", Kubikowski — że „stereotypy tego samego kręgu pojęć składają się na mit obiegowy" [32].

„Mit" w znaczeniu wyżej używanym ulega postępującej dewaluacji i coraz częściej jest wypierany przez inne nazwy, bardziej neutralne, o czym świadczy książka *Młodopolski świat wyobraźni* (1977); niektórzy autorzy rozpraw w niej zamieszczonych, niegdyś chętnie elementy powtarzalne nazywający mitem, teraz rezygnują z tego miana. Krytyka mi-

---

[31] R. Matuszewski, *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964. — J. Błoński, *Zmiana warty*. Warszawa 1961. — Z. Kubikowski, *Szklany mur. Proza polska 1945—1980. Opis procesu*. „Odra" 1983, nr 10.

[32] Matuszewski, *op. cit.*, s. 362. — Kubikowski, *op. cit.*, s. 36.

tograficzna przemienia się w *Stoff- und Motivgeschichte*, a raczej na innym poziomie wraca do niej, na poziomie tematologii Jean-Pierre'a Richarda czy Jean-Paula Webera [33]. Są jednak prace łączące podejście tematologiczne z semiologiczno-mitograficznym, np. rozprawy Ewy Wiegandt o micie Galicji w literaturze polskiej po drugiej wojnie światowej [34].

2. Mit jako geneza. Tę grupę, dość zróżnicowaną wewnętrznie, łączy przeświadczenie, że mit, lub też to, co go wywołuje, wyprzedza tekst literacki i że tekstowa wielość jest sprowadzalna do źródłowej jedności bądź odwrotnie: źródłowa wielość stapia się w jedność pojedynczego utworu. W każdym razie dominantą tej koncepcji mitu jest procesualność, tak jak poprzedniej — powtarzalność. Kategoria mitu jako genezy występuje co najmniej w czterech odmianach. W pierwszej chodzi o recepcję mitów powstałych w przeszłości. W tym obszarze metody są na ogół tradycyjne, bliskie komparatystyce, badaniu wpływów i zależności, tradycji literackiej. Niemniej prace powstałe w obrębie omawianej tu pierwszej odmiany są ważne i niezbędne, co przyzna każdy czytelnik książki Stanisława Stabryły *Hellada i Roma w Polsce Ludowej* (1983) czy Franciszka Ziejki *W kręgu mitów polskich* (1977). Zapewne bardzo bylibyśmy wdzięczni temu, kto napisałby równie rzetelną książkę o recepcji mitów biblijnych jak ta, którą napisał Stabryła o recepcji mitów grecko-rzymskich, ale zadanie to trudniejsze.

Druga odmiana mitu jako genezy wiąże się z psychologią głębi i Jungowską koncepcją archetypu; wersja Frye'owska wprowadza daleko idące zmiany przy podobieństwie metody. I on przecież głosi, że cała literatura jest komplikacją kilku podstawowych formuł pojawiających się w kulturze prymitywnej, i on zamierza wywieść literaturę z jednego centrum. Odżywa przy tym stara, romantyczna tęsknota do jedności i początku, do pramitu, którą tak patetycznie wyraził Görres. W polskich pracach występuje raczej Jungowska niż Frye'owska koncepcja mitu. Tak więc Jan Prokop objaśnia twórczość Micińskiego archetypem Wielkiej Matki i mitem Edypa, a Jerzy Cieślikowski w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej obok czy pod konwencją powieści realistycznej ujawnia „strukturę pozaczasowych symboli będących własnością ogólnoludzką, a znajdujących się w strefie nieświadomości kolektywnej" [35].

---

[33] Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976. Nie udało mi się dotrzeć do książki R. Troussona *Thèmes et mythes. Question de méthode* (Bruxelles 1981).

[34] E. Wiegandt: *Mit Galicji w polskiej prozie współczesnej. (Rekonesans tematologiczny)*. „Teksty" 1979, nr 5; *Austria felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej*. W zbiorze: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Lublin 1985.

[35] J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978. — Cieślikowski, *op. cit.*, s. 67.

Trzecia odmiana należy do najciekawszych i wiąże ona mit z symbolem i metaforą. Upraszczając: mit jest po prostu sfabularyzowaną metaforą, sfabularyzowanym symbolem. Nie jest to pogląd nowy. Creuzer mówił to już w r. 1810: „symbol jest jak nagłe pojawienie się ducha, jak błyskawica rozświetlająca mrok"; uczucie („*Gemüt*") i rozum rozwijają go później w mit [36]. Coś podobnego czytamy i u Gerda Branda: „symbol jest skondensowanym mitem" [37]. Prowadzi to czasem do przeciwstawienia: epifania metafory czy symbolu jest ważniejsza niż późniejsze rozładowanie jej w fabule mitycznej — i odwrotnie: epifania nie jest mitem, jest nim dopiero opowiadanie tłumaczące epifanię [38]. Stosując tę odmianę badacze idą za intuicjami samych twórców. Bruno Schulz pisał: „Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie »historyj«", i dowodził tego swoją twórczością, ukazując np. w *Wiośnie*, jak epifania markownika Rudolfa wywołuje historię, fabułę, mit. Podobnie rozumuje Musilowski bohater *Człowieka bez właściwości*:

> prawo tego życia, do jakiego tęsknimy marząc z powodu przeładowania o prostocie, nie jest niczym innym niż prawem epickiej narracji [...]. Dobrze temu, kto może powiedzieć „wtedy", „zanim" i „potem"! Może spotkać go coś złego, może nawet wić się w najstraszniejszych boleściach, lecz jeśli tylko jest w stanie przedstawić wydarzenia w kolejności chronologicznego ich przebiegu, robi mu się przyjemnie, jak gdyby leżał w słońcu brzuchem do góry. [...] ludzie [...] lubią systematyczną kolejność faktów, ponieważ wygląda to jak konieczność, i czują się jakoś bezpieczni w chaosie dzięki wrażeniu, że ich życie posiada określony „kurs" [39].

Tę zdolność do wytwarzania fabuł nazywano dawniej mitopeją, dzisiaj Andrzej Kaliszewski — za Miodragiem Pavlovičem — proponuje nazwę „mitopoeza" i znajduje jej zastosowanie w omówieniu twórczości Zbigniewa Herberta [40]. Zjawisko było oczywiście znane badaczom wcześniej. Najpełniej opisał je Michał Głowiński w rozprawie *O języku poetyckim Leśmiana* [41]. Nie zawsze jednak fabularyzacja symbolu czy metafory wiązana jest z mitem. Artur Sandauer obserwuje to samo zjawisko u Przybosia, Brylla czy we wspomnianej *Wiośnie* Schulza, ale mówi o „samosłowie", „samorództwie języka", poetyce negatywnej, autotematycznej, kreacjonistycznej [42].

---

[36] F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. T. 1. Leipzig 1810, s. 69.

[37] G. Brand, *Welt, Geschichte, Mythos, und Politik*. Berlin — New York 1978, s. 176.

[38] Zob. rozważania teoretyczne U. Gaiera w rozprawie *Hölderlin und der Mythos* (w zbiorze: *Terror und Spiel*).

[39] R. Musil, *Człowiek bez właściwości*. Przełożyli K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer. T. 2. Warszawa 1971, s. 426—427.

[40] A. Kaliszewski, *Gry pana Cogito*. Kraków 1982.

[41] M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.

[42] A. Sandauer: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977; *Samobójstwo Mitrydatesa*. Warszawa 1968.

Ostatnia odmiana mówi o strukturze umysłu, wyobraźni, które generują mit i literaturę. Mówiło się o tym dawno, co najmniej od Vica, ale takie właściwości umysłu przypisywano ludom prymitywnym albo dzieciom i kobietom. Teraz inaczej: uczeni, filozofowie twierdzą, że wszyscy myślimy mitologicznie, choć tylko niektórzy ujawniają to w literaturze. Jeśli jednak pozostali tę literaturę czytają, to dlatego, że są w nich struktury mitologiczne gotowe na jej przyjęcie. Do upowszechnienia tych koncepcji w literaturoznawstwie przyczyniła się filozofia form symbolicznych Ernsta Cassirera. Dalej: etnologia strukturalna Lévi-Straussa. Wreszcie współczesna socjologia wiedzy kulminująca w przeświadczeniu, że struktura myślenia mitycznego jest powszechna i niezbywalna oraz dotyczy wszystkich dziedzin życia umysłowego człowieka. W badaniach literaturoznawczych w Polsce zakłada się czasem ujawnienie struktury myślenia mitycznego, czyni to np. Maria Cieśla w rozprawie poświęconej Słowackiemu [43], ale ponieważ o tej strukturze można wnosić tylko na podstawie cech samych tekstów, te ostatnie stają się właściwym przedmiotem badań, a ściślej — opozycja *sacrum—profanum*, konstrukcja czasu i przestrzeni, funkcja liczby itd.

3. Mit jako prefiguracja. Ta kategoria ma dawną i bogatą tradycję, bo przecież jej poprzedniczką jest średniowieczna alegoreza. Współczesne pojęcie prefiguracji prowadzi do próby rozszyfrowania, jakie to dzisiejsze znaczenia mogą być przekazane za pomocą odwołania do dawnego mitu. Tak to rozumiał Stanisław Lack badając mity Wyspiańskiego:

> Dostrzec znaczenie toczącego się obecnie zdarzenia znaczy przenieść je w przeszłość. Tam tkwią już gotowe wyrazy, obecność jest już wyrażona [44].

Podobnie myślał Eliot, proponując zresztą inną nazwę: „metoda mityczna” („*mythical method*”), gdy analizował *Ulissesa* Joyce'a. Sądził przy tym, że to współczesna psychologia, etnologia, a przede wszystkim *Złota gałąź* Jamesa George'a Frazera tę metodę umożliwiła. Pisał:

> Używając mitu, posługując się ustawicznie paralelą między współczesnością i antykiem Joyce tworzy metodę, którą i inni będą musieli stosować. [...] Jest to po prostu sposób kontrolowania, organizowania, nadawania kształtu i znaczenia tej wielkiej panoramie daremności i anarchii, jaką jest współczesna historia [45].

Z nowszych prac poświęconych technikom prefiguracyjnym najważniejszą jest niewątpliwie książka Johna J. White'a *Mythology in the Modern Novel*. Badacz ten pojmuje jednak prefigurację tak szeroko, że staje się ona właściwie sztuką aluzji literackiej czy formą intertekstual-

---

[43] M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wrocław 1979.

[44] S. Lack, *Wybór pism krytycznych*. Przedmowa, wybór tekstów i komentarze W. Głowala. Kraków 1980, s. 72.

[45] T. S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth* (1923). Cyt. za: L. Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton 1971, s. 26.

ności, a w grę wchodzą nie tylko kanoniczne mity jako prefiguracje, ale i współczesne, czasem mało znane utwory.

Z polskich prac poświęconych prefiguracyjnej funkcji mitu wymienić trzeba klasyczną już rozprawę Michała Głowińskiego *Maska Dionizosa*. Z mniej znanych — książkę Eugenii Łoch *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*. Głowiński prefigurację nazywa „równaniem historycznym", a interesujące jest to, że pokazuje, jak różne zjawiska współczesne mogą być prefigurowane mitem Dionizosa, a z drugiej strony — jak różne sensy prefiguracja wyraża.

4. Mit jako struktura. Kiedy pada sformułowanie: „mit jako struktura", nasuwa się od razu skojarzenie z Lévi-Straussem, a jednak jego analizy nie odgrywają ważniejszej roli w badaniach literackich. On sam zresztą przeciwstawiał mit i literaturę (chociaż analizował mitologizm *Kotów* Baudelaire'a), a jego klasyczna interpretacja mitu Edypa, jak się zdaje, nie może być stosowana do dzieła literackiego. Nie znaczy to wszakże, że w polskich pracach Lévi-Strauss jest w ogóle nieobecny; pojawia się najczęściej wtedy, gdy mowa o wariantowości mitu czy o technice *bricolage*'u. Np. Maria Cieśla uznaje, że świadomość mityczna Słowackiego jest „godna Lévi-Straussa", bo i nasz poeta widział jedność strukturalną mitów przy równoczesnej wymienności ich elementów, a Jerzy Jarzębski mit Księgi w utworach Brunona Schulza traktuje jako zbiór wszystkich wariantów pojętych w duchu Lévi-Straussa [46]. Strukturę mityczną ujawnia się o wiele częściej poprzez analizę czasu, przestrzeni, repartycji *sacrum—profanum*, ale wzorców do tych analiz dostarczają Eliade, Jung, semiolodzy szkoły tartuskiej. Rzadziej rozpatruje się u nas bohaterów jako struktury mityczne. W tym wypadku wzorów postępowania badawczego szuka się u lorda Raglana [47].

Nie ma więc prac czysto strukturalnych; analizy służą innym celom, np. ukazaniu struktury myślenia mitycznego, o czym mówiłem wyżej, opisaniu funkcji społecznej mitów literackich. Tak jest w książce Antoniny Lubaszewskiej, poświęconej *Dumie o hetmanie* Żeromskiego czy w rozprawie Wandy Krzemińskiej, badającej strukturę mityczną bohaterów Aleksandra Dumasa, Wiktora Hugo, Henryka Sienkiewicza i Bolesława Prusa [48].

5. Mit jako komunikacja społeczna. Na przełomie XIX i XX w. pojawiają się prace podkreślające rolę mas w historii, mas sterowanych odpowiednimi mitami. Pisali o tym socjologowie i filozofowie:

---

[46] Cieśla, *op. cit.*, s. 101—102. — J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*. W: *Powieść jako autokreacja*. Wrocław 1984, s. 181.

[47] Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. London 1949.

[48] A. Lubaszewska, *Mit — ethos — konstrukcja. „Duma o hetmanie" Stefana Żeromskiego*. Wrocław 1984. — W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w*. Warszawa 1985.

G. Le Bon, G. Tarde, G. Sorel, E. Durkheim, ale i etnolodzy zwracali uwagę na sterowniczą rolę mitów w społeczeństwach prymitywnych — np. Bronisław Malinowski. Zainteresowanie tą problematyką wzmogło się w latach trzydziestych w związku z rozwojem masowych ideologii, a po drugiej wojnie światowej — kultury masowej. Wszystko to znalazło odbicie w refleksji literaturoznawczej czy ogólniej: kulturoznawczej. W tym znaczeniu kategoria mitu występuje u Stanisława Brzozowskiego, Rogera Caillois, Rollanda Barthes'a, Edgara Morina, Umberto Eco. Świadomość komunikacyjnego charakteru mitu wiodła w literaturoznawstwie do dwóch typów działań. Z jednej bowiem strony badacze, przekonani o sile społecznej mitu, dążyli do zmitologizowania historii literatury, monografii literackiej, biografii, by włączyć je w powszechny społeczny obieg. Mit w tym wypadku był nie tylko przedmiotem badań, ale i urządzeniem matrycującym dyskurs literaturoznawczy, co widać np. w monografiach Gundolfa o Goethem, Bertrama o Nietzschem, Wołoszynowskiego o Słowackim czy Piłsudskim. Z drugiej zaś strony — badacze uznali literaturę, zwłaszcza literaturę popularną, za odpowiednik funkcjonalny dawnych mitów i zaczęli analizować jej strukturę mityczną jak i domniemaną funkcję społeczną. Mitami literaturoznawczymi zajmuje się np. Roman Zimand w swych studiach o Boyu[49]. Zimand dzieli mity społeczne na zabawowe i ideologiczne. Boyowski mit Młodej Polski miał charakter zabawowy. Badacze częściej zajmują się mitami ideologicznymi, którym pisarze użyczają miejsca w swych książkach albo które powołują do życia. I tak Jerzy Kwiatkowski zajął się mitem jagiellońskim, mitem Nowej Polski, mitem Europy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Andrzej Kijowski mitem Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego w literaturze w. XIX, a autor tych rozważań mitem Orientu i Okcydentu w literaturze XIX i XX wieku[50].

Trzeba jednak dodać, że kategorie badawcze w tej dziedzinie cechują się rozchwianiem terminologicznym: nazwa „mit" stosowana jest często zamiennie z nazwami „legenda", „idea", „ideologia", „propaganda", „stereotyp".

6. M i t j a k o z n a c z e n i e. Mówiło się już tu o tym, że mit może być kategorią opisową i wartościującą, ale między tymi biegunami jest jeszcze miejsce na mit jako kategorię interpretacyjną, ustalającą znaczenie badanego tekstu. Przejście między tymi kategoriami jest płynne, ale przecież dominantę jednej z nich można wykryć. Kiedy kategoria mitu służy przede wszystkim uporządkowaniu statystyczno-tematycznemu li-

---

[49] R. Z i m a n d, *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961.

[50] J. K w i a t k o w s k i, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975. — A. K i j o w s k i, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*. Kraków 1984. — E. K u ź m a, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980.

teratury, o czym mówiłem na początku tego rozdziału, to mit w tym wypadku jest przede wszystkim kategorią opisową. Kiedy mit rozumiany jest jako *sacrum* (o tym w następnym punkcie), wtedy staje się przede wszystkim kategorią oceniającą. Jakie warunki powinien spełniać mit, by mieć rangę kategorii interpretacyjnej?

Wymieńmy tu ogólne kryteria Olsena: właściwa interpretacja powinna być kompletna, tzn. objąć wszystkie aspekty poszczególnych segmentów dzieła; poprawna — tzn. zgodna z konwencjami, którym dzieło podlega; wszechstronna — tzn. powinna ogarnąć jak najwięcej elementów dzieła; spójna i różnicująca — tzn. tłumacząca maksimum elementów jedną zasadą, a z drugiej strony, w poszczególnych elementach powinna wykrywać jak najwięcej znaczeń [51]. Czy kategoria mitu może spełnić te wymagania? Teoretycznie tak, przecież Frye dowodził, że mit, swoiście rozumiany, organizuje całe dzieło, od porządku głosek po globalne sensy; tylko że inni twierdzą, iż system Frye'a jest piękny, ale niestosowalny.

W polskich pracach mit jako kategoria interpretacyjna najwyraźniej występuje we wspomnianej już rozprawie Jarzębskiego o Brunonie Schulzu i — o dziwo — do pewnego stopnia spełnia ta analiza postulaty Frye'a. Ale nie spełnia przecież wszystkich kryteriów Olsena. Wydaje się, że mit jako kategoria interpretacyjna może być stosowany tylko do pojedynczych utworów, i to krótkich.

7. Mit jako wartość. Prawie zawsze kategoria mitu jest nośnikiem wartości — ujemnej czy dodatniej. W pierwszym wypadku oznacza ona zwykle zmyślenie, nieprawdę, kłamstwo, cyniczny fałsz; w drugim — żywą siłę, prawdę, świętość. W tych funkcjach mit występuje najczęściej w krytyce literackiej. Mit jako wartość staje się problemem dla literaturoznawcy badającego tę krytykę i w ogóle zagadnienie wartości dzieła literackiego. Od tej strony Alina Witkowska analizuje np. słowiański mit początku [52]. Ale żadne badanie mitu w literaturze nie jest wolne od tego aspektu. W gruncie rzeczy i część II niniejszych rozważań też wiąże się z tym zagadnieniem, bo zmiany terminów od „mitologii" do „mityczności", rezygnacja z nazw łacińskich na rzecz nazw greckich — wszystko to było funkcją wartościowania, zależało od ciągle przesuwającej się i zmieniającej granicy między *sacrum* a *profanum*. Stąd liczne kłopoty z terminem „mit", ustawicznie wymykającym się już to na stronę *sacrum* w sztuce i hermeneutyce, już to na stronę *profanum* w literaturoznawstwie przyznającym się do ambicji naukowych. Najnowsza praktyka literaturoznawcza, wydaje się, wnosi zmianę w te obyczaje nazewnicze. O ile wcześniej wykrywanie i opisywanie *sacrum* w utworze literackim służyło za dowód, że utwór jest mitem czy co najmniej

---

[51] S. H. Olsen, *The Structure of Literary Understanding.* Cambridge 1978.
[52] A. Witkowska, *Słowiański mit początku.* „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2.

ma charakter mityczny, to teraz coraz częściej *sacrum* staje się naczelną kategorią, wypierającą nazwę „mit". Takie wnioski można wysnuć z tomu referatów *Sacrum w literaturze* (1983) czy z artykułu Błońskiego *To co święte, to co literackie* (w tomie *Kilka słów, co nie nowe*, 1985).

IV. „Mit daje do myślenia". Ale komu? Ale co?

Na początku tych rozważań padło już rozstrzygnięcie: punkt obserwacyjny umieszczam na zewnątrz mitu i to wyłącza z jego rozumienia w sensie hermeneutycznym. Mit jest dla mnie znakiem bez znaczenia nie dlatego, że dopiero uczestnictwo w nim wypełnia go sensem, ale dlatego, że widzę repertuar zewnętrznych znaczeń gotowych do wcielenia się weń. Mit nie może więc „dać mi do myślenia" to, co daje Heideggerowi (z zastrzeżeniem wszelkiej proporcji!). Pozwala natomiast myśleć o użyteczności tego terminu w badaniach literackich. Otóż z tej perspektywy widać, że mit niewiele mówi o literaturze, a badania nad nią mogłyby się obyć bez tej kategorii. Znacznie więcej natomiast mówi on o ludziach nim się posługujących, o klanowych paradygmatach i ich zmienności, o modach naukowych, o życiu umysłowym i o prądach myślowych, o tęsknotach transempirycznych i o niepokoju moralnym.

Nie jest to mało, ale to całkiem inny temat.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

O INTERTEKSTUALNOŚCI

1

Intertekstualność należy do tych terminów teoretycznoliterackich, które mają swoich autorów i dokładnie są umieszczone w kalendarzu. Słowo „*intertextualité*" utworzyła Julia Kristeva w swej pierwszej książce, wydanej w 1969 roku [1]. Z pewnością stanowiło ono odpowiedź na jakąś istotną potrzebę, skoro szybko weszło w obieg, stając się powszechną własnością. Musimy być wdzięczni tej uczonej za tak udaną inicjatywę terminologiczną, choć nie sposób od razu nie stwierdzić, że to, co o samym zjawisku mówi, już takiego entuzjazmu nie budzi, skłania do różnego rodzaju zasadniczych wątpliwości — zwłaszcza jeśli się uwzględni prace, jakie od tego czasu na ów temat napisano. Entuzjazmu nie budzi nie tylko ze względu na dość rażącą nieprzejrzystość wykładu, pewne założenia Kristevej wydają się tak oczywiste, że już niewarte rozważania; chodzi tu przede wszystkim o stwierdzenie, że nie można analizować struktury tekstu, jeśli nie sytuuje się jej w taki czy inny sposób wobec innych tekstów, a rozważania o intertekstualności wynikały właśnie z tej niepodważalnej tezy. Jej następstwem stały się, co podkreślają autorzy późniejszych prac dotyczących tej problematyki, z jednej strony nadmierna ogólność, z drugiej — zaawansowana schematyczność [2]. Toteż nie jest przypadkiem, że badania intertekstualności szybko wyszły poza ustalone przez Kristevą ramy, porzuciły ogólnikowość, by się kierować w strony przez tę badaczkę nie przewidziane. Rychło bowiem zdano sobie sprawę, że nie każdą relację, jaka zachodzi między danym tekstem a tekstem innym (bądź tekstami innymi), można zakwalifikować jako intertekstualną. I choć nadal pojawiają się niekiedy uję-

---

[1] J. Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse.* Paris 1969.

[2] Zob. np. polemiki z Kristevą w studiach: J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność.* Przełożyła K. Rosner. „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3. — L. Jenny, *La Stratégie de la forme.* „Poétique" 1976, nr 27. Zob. także książkę L. Hutcheon *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Form* (New York and London 1985).

cia o charakterze bardzo ogólnym, dominuje tendencja, by przez intertekstualność rozumieć tylko pewnego typu związki łączące dany tekst z innym.

Zanim omówimy tę kwestię szerzej, musimy sobie wszakże zdać sprawę z pewnej osobliwości, jaka towarzyszyła pojawieniu się tej problematyki. Traktowano ją jako nową, wręcz nowatorską, co wynikało — być może — z faktu, że pod koniec lat sześćdziesiątych, zwłaszcza we Francji, ukształtowała się swoista ortodoksja strukturalistyczna, nie mająca zresztą uzasadnień w dziełach klasyków kierunku; w obręb tej ortodoksji wchodziło mniemanie, że należy analizować dzieło (czy też — jak chętniej mówiono — tekst) wyłączywszy je z wszelkich związków zewnętrznych. Jednak gdy spojrzeć na rzecz z innej strony, powiedzieć by można, iż to, co uczenie nazwane zostało intertekstualnością, to *nihil novi sub sole*, tradycyjna problematyka, którą zajmował się każdy szanujący się historyk literatury. Cóż bowiem robił on innego, niż pracowicie ustalał wpływy, pokazywał zależności, tropił zapożyczenia. Byłby to więc pośmiertny triumf wpływologii, tylko że w trochę innym przebraniu? Czyżby przeto solidny pozytywistyczny historyk literatury zajmował się intertekstualnością, jednakże w swej metodologicznej naiwności nie był tego świadom? Trzeba przyznać, iż rozpiętość spraw związanych z intertekstualnością może być, przynajmniej z pozoru, ogromna: od odkrywania nowych rejonów dociekań do podejmowania zagadnień, które już przed dziesięcioleciami wydawały się czymś na wieki odesłanym do lamusa, należącym do archaiki, nie mającej jakichkolwiek szans na renesans.

Z tej osobliwej rozpiętości zdawali sobie sprawę autorzy pierwszych prac o intertekstualności, z Kristevą włącznie. I zajmowanie się problematyką, której wagę dostrzegali, traktowali konsekwentnie jako przejaw metodologicznego i teoretycznego nowatorstwa, w żadnym razie — nawiązanie do tradycyjnej komparatystyki, dla niej bowiem sympatii nie żywili. Toteż podkreślali ze szczególną dobitnością: intertekstualność nie ma nic wspólnego z badaniem źródeł, znajduje się na jego antypodach [3]. Źródła interesowały dawniejszych historyków literatury, dla badacza intertekstualności — twierdzono — nie mają one w ogóle żadnego znaczenia. Oczywiście, łatwo zrozumieć, z jakich powodów problem ujmowano tak ostro i radykalnie. I choć sformułowanie wydaje się dzisiaj zbyt mało zniuansowane, łatwo na to przeciwstawienie przystać. Łatwo z tej przyczyny, że badacz intertekstualności patrzy na swoiste, właściwe literaturze od początków jej istnienia, tekstów obcowanie z innej perspektywy niż historyk literatury w dawnym stylu i zadaje całkiem inne pytania. Nie pyta mianowicie, skąd zaczerpnięte zostały dane elementy występujące w analizowanym utworze, interesuje go coś całkiem innego:

---

[3] Zob. np. Culler, *op. cit.*, s. 300.

co one znaczą, jakie miejsce zajmują w strukturze dzieła, jaką grają rolę w jego semantycznym wyposażeniu. Tam zaś, gdzie pytania nie dotyczą genezy, trudno mówić o badaniu źródeł. Owa różność podejścia nie uległa zmianie, samo przeciwstawienie w nowszych pracach dotyczących intertekstualności traci jednak nieco swą ostrość. Sięgnijmy po przykład:

> — Mógłby rzec ten, który powiada o sobie: ja jestem rozum, ja jestem konieczność, nie czas mi bratem, ale siostrą wieczność... Za rymy przepraszam; zwykłem przemawiać do młodzieży, muszę tedy cytować wieszczów; inaczej nie jestem dosyć przekonywający [4].

Mamy tu pewność, że w tekst powieści przeniknęły słowa z jakiegoś innego utworu, najogólniej nawet zasygnalizowano — czyjego. W zasadzie tradycyjny historyk mógłby się zadowolić lokalizacją cytatu — i poinformować, że jest to przytoczenie ze stosunkowo mało znanego poematu Krasińskiego *Dzień dzisiejszy*. Mógłby przeto uznać, że swoje zadanie wykonał. W tym miejscu właśnie zaczynają się pytania, które gotów byłby postawić badacz intertekstualności, a więc: w jaki sposób Berent wprowadził w tekst swej powieści fragment z Krasińskiego? czy umotywował ów cytat za pomocą jakichś szczególnych środków? jaką funkcję on pełni i jak współbrzmi z innymi przytoczeniami, odwołaniami, aluzjami, tak licznymi w tej powieści? co wnosi do jej ogólnego znaczenia? Jednakże by na te pytania odpowiedzieć, trzeba wpierw stwierdzić, z czego przytaczane słowa pochodzą, a więc ustalić „źródło". Sprawę, jak się zdaje, trafnie ujęła Anne Chevalier:

> Wszelka konkretna praca nad relacjami intertekstualnymi w rzeczywistości przechodzi przez etap badania źródeł; to, co się zmieniło, to cel, do jakiego się zmierza [5].

Jednakże owo „badanie źródeł", dodać należy, rozumiane jest tu zdecydowanie węziej niż w pozytywistycznej historii literatury. Ją bowiem interesowały wszelkie możliwe zależności, wiążące analizowany utwór z wcześniejszą literaturą. Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej: w jej obręb wchodzą wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub — jeśli kto woli — znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone [6] i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika. Faktem inter-

---

[4] W. Berent, *Ozimina*. Opracował M. Głowiński. Wrocław 1974, s. 255. BN I 213.

[5] A. Chevalier, *Du détournement des sources*. „Revue des Sciences Humaines" 1984, nr 4, s. 66.

[6] K. Górski w swym znanym studium o aluzji literackiej (*Aluzja literacka* ⟨1961⟩. Przedruk w: *Rozważania teoretyczne. Literatura — muzyka — teatr*. Lublin 1984) podkreśla te właśnie jej cechy, które staną się podstawowymi wyznacznikami intertekstualności (aluzja jest tu rozumiana bardzo szeroko). Praca ta ma niewątpliwie pionierski charakter.

tekstualnym nie jest więc np. oddziaływanie ballad Niemcewicza na ballady Mickiewicza, skoro nie ma w nich znaczeniowo nacechowanych odwołań do utworów poprzednika.

Z pewnego punktu widzenia jednak sfera intertekstualności może być szersza, gdyż w jej obrębie znajdują się także różnego typu odwołania do ustabilizowanych i skonwencjonalizowanych stylów, tak literackich jak społecznych, pod warunkiem wszakże, iż ich odrębność, a w jakiś sposób także — proweniencja, jest wyraźnie na tle utworu zaznaczona. Innymi słowy, w obręb intertekstualności wchodzą te zjawiska, które Maria Renata Mayenowa określiła jako wyrażenia cudzysłowowe [7]. Podsumowując tę część rozważań powiedzieć możemy, że to, co w danych badaniach nad wpływami i zależnościami (ale także w nowszej komparatystyce) traktowane było jako „źródło", stało się swoistym semantycznym partnerem tekstu, który nawiązuje takie czy inne relacje z innym tekstem.

Osobnym problemem jest stosunek teorii intertekstualności do koncepcji Bachtina, przede wszystkim zaś do wprowadzonej przez niego kategorii dialogiczności. Wydaje się niewątpliwe, że to on właśnie skierował uwagę badaczy w tę stronę — i jako teoretyk form powieściowych, i jako filozof języka. To dzięki niemu dostrzeżono ważność problematyki, która w klasycznych wersjach strukturalizmu, choć nigdy nie była całkiem pomijana, zajmowała pozycję marginesową. Niekwestionowalną zasługą Bachtina jest to, że wytyczył drogę, nie można jednak dociekań intertekstualnych traktować po prostu jako jedną z realizacji jego programu badawczego, zarysowują się bowiem wyraźne różnice. Bachtin w wielu swych pracach, przede wszystkim w rozdziale 5 książki o Dostojewskim i w podstawowej rozprawie *Słowo w powieści*, analizował problemy, które stały się przedmiotem rozważań badaczy intertekstualności, ale ich w sposób jasny nie wyodrębniał [8]. Nie wprowadzał mianowicie rozróżnień między dialogicznością wewnętrzną, właściwą danej wypowiedzi, wynikającą z jej struktury, a tą dialogicznością, która łączyła tę wypowiedź z wypowiedziami innymi, nie wyodrębniał więc różnych poziomów budowy tekstu, na których zasada dialogiczności się realizuje [9]. W tym ujęciu zjawiskami jakby z natury jednorodnymi są: nakładanie się głosów

---

[7] M. R. Mayenowa, *Expressions guillemetées: contribution à l'étude de la sémantique du texte poétique.* W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Sewentieth Birthday.* The Hague—Paris 1967. To świetne studium nie jest niestety dostępne po polsku, a tylko część jego problematyki przeniknęła do *Poetyki teoretycznej* (Wrocław 1974).

[8] M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego.* Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, rozdz. 5: *Słowo w dziele Dostojewskiego*; *Słowo w powieści.* W: *Problemy literatury i estetyki.* Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982.

[9] Zob. ciekawe uwagi Ph. de Lajarte'a w rozprawie *Modes de discours et forme d'altérité dans les „Nouvelles" de Marguerite de Navarre* („Littérature" 1984, nr 55, s. 65—66).

na linii bohater—bohater czy też bohater—narrator oraz parodia, pastisz, stylizacja.

Zrównanie takie miało swoje uzasadnienie w przyjętej przez Bachtina perspektywie, w tym, że interesowały go gry językowe, wykraczające poza referencjalność, a więc poza to, co nazywał przedmiotowością słowa, nie daje się ono jednak z wielu względów kontynuować. Nie są to zjawiska tego samego rzędu, łączą się też — zwłaszcza dzisiaj, kiedy wiedza o strukturze tekstu jest większa niż wówczas, gdy Bachtin pisał swoje dzieła — z całkowicie różną problematyką. W obręb intertekstualności wchodzi przede wszystkim ten zespół spraw, które określa on mianem stylizacji, czyli naśladowanie języka innego środkami języka własnego [10]. Dialogiczność jest pojęciem szerszym niż intertekstualność, teorię intertekstualności trudno jednak traktować tylko jako swoiste uszczegółowienie koncepcji Bachtinowskich, uzyskała ona bowiem samodzielność i rozwinęła własną problematykę.

Zdarza się jednak, że intertekstualność rozumiana jest tak szeroko, iż staje się w pewien sposób synonimem dialogiczności. Tak właśnie się dzieje np. w książce amerykańskiej folklorystki, Susan Stewart, o poetyce nonsensu [11]. Według tej autorki relacje intertekstualne zawiązują się już na poziomie uniwersów wypowiedzi i stanowią ich konieczny składnik. Wypowiedź nonsensowna odwołuje się do uniwersów wypowiedzi opartych na zdrowym rozsądku i bez tego odwołania nie mogłaby istnieć. Mamy tu do czynienia z ujęciem radykalnie generalizującym; w tym sensie zjawiskiem intertekstualnym jest np. wszelka rozmowa, w której z konieczności poszczególne kwestie wchodzą ze sobą w różnego rodzaju związki. O ile jednak dialogiczność, jak się zdaje, takim generalizacjom może z uzasadnieniem podlegać, o tyle intertekstualność tak uogólniona traci kontury, rozmywa się. Nie może ona przyjmować takiej postaci, skoro nie jest prostą reakcją („dialogową") jednego tekstu na drugi czy jednej wypowiedzi na drugą, stanowi natomiast sprawę szczególnego związku znaczeniowego, jaki krystalizuje się pomiędzy dwoma elementami. Nie przeczy to jednak faktowi, że intertekstualność we właściwym tego słowa znaczeniu ma zawsze charakter dialogowy (w sensie Bachtinowskim).

Krytycznego zastanowienia wymaga nie tylko szerokie rozumienie intertekstualności, także jej ujęcie wąskie. Spotykamy się z nim, przynajmniej z pozoru, w książce Gérarda Genette'a *Palimpsestes* [12]. To obszerne dzieło, świadczące o wielkiej inwencji terminologicznej autora,

---

10 O stylizacji pisze Bachtin w różnych miejscach: zob. np. *Słowo w powieści*, s. 206—209.

11 S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore and London 1979.

12 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

błyskotliwie erudycyjne i zawierające wiele ciekawych analiz, stara się opisać różnego rodzaju relacje zachodzące między tekstami [13]. Kategorią naczelną jest transtekstualność („*transtextualité*"). Istnieje 5 podstawowych typów relacji transtekstualnych. Pierwsza z nich to właśnie intertekstualność, rozumiana nader wąsko jako rzeczywiste występowanie tekstu w tekście; wchodzi tu więc w grę cytat, aluzja, nawet plagiat (co wydaje się wątpliwe, skoro w tym właśnie przypadku tekst „cudzy" ma zataić swoją obcość, ma udawać, że jest tekstem własnym). Typ drugi określa Genette słowem „paratekstualność" („*paratextualité*"); w jego obręb wchodzą wszelkie komentarze do utworu zawarte w nim samym, a więc przedmowy, posłowia, tytuły, epigrafy itp. Typ trzeci to metatekstualność („*métatextualité*"); występuje on wówczas, gdy w jednym tekście pojawiają się komentarze dotyczące tekstu innego, jest to więc relacja ze swej struktury krytyczna. Typ czwarty to hipertekstualność („*hypertextualité*"); mamy z nią do czynienia wówczas, gdy zachodzi relacja jednocząca tekst B (zwany przez Genette'a hipertekstem) z wcześniejszym tekstem A (określonym w tej książce mianem hipotekstu). Typ piąty to architekstualność („*architextualité*"). Polega ona na tym, że tekst odsyła zawsze do ogólnych reguł, według których został zbudowany, co czasem bywa w sposób paratekstowy zaznaczone („powieść", „sielanka", „esej"), czasem zaś przemilczane. Głównym przedmiotem książki Genette'a jest typ czwarty, a więc hipertekstualność, pozostałe tworzą tylko sferę odniesienia.

Typologia Genette'a budzi wątpliwości, wydaje się bowiem w pewien sposób przeciążona i nierozłączna. Przeciążona, gdyż znalazł się w niej jeden element, który trudno traktować tak jak inne typy relacji między tekstami. Myślę o paratekstualności. Wprowadzanie do utworu wskaźników informujących o jego charakterze nie jest zjawiskiem paralelnym wobec tych, które umieszczone zostały w punktach pozostałych, trudno tu bowiem mówić o jakichkolwiek relacjach między tekstami. Wydaje się, że jedynym nasuwającym się wnioskiem jest usunięcie tak rozumianej paratekstualności poza nawias problematyki międzytekstowej (choć można ją w zasadzie traktować jako jeden z przejawów metatekstualności).

Wątpliwość druga ma charakter poważniejszy. Nieuzasadnione wydaje się bowiem rozróżnienie intertekstualności i hipertekstualności. Nie są w stanie do niego przekonać obfite i bardzo dociekliwe analizy, świadczące zresztą o maestrii Genette'a. Nie przekonuje także przywołany w zakończeniu książki argument, że w przypadku hipertekstualności można czytać ze zrozumieniem tekst odwołujący się do tekstu poprzedniego nie

---

[13] Jedną z postaci intertekstualności jest autointertekstualność, czyli odwoływanie się do dzieł własnych, np. w formie autocytatu. L. Dällenbach w interesującym artykule *Intertexte et autotexte* („Poétique" 1976, nr 27) określił ją jako intertekstualność autarkiczną.

dostrzegając tego związku, podczas gdy w przypadku relacji intertekstualnych jest to niemożliwe, gdyż bez zdania sobie sprawy z tego typu relacji staje się on na swój sposób „agramatyczny” [14]. Jest to dla stosunków międzytekstowych kwestia o podstawowym znaczeniu; jeszcze do niej wrócę, tutaj tylko chciałbym podkreślić, że sprawa rozpoznania bądź nierozpoznania odwołań do innego tekstu zarysowuje się analogicznie w obydwu przypadkach. I nie ma żadnego powodu, by działo się inaczej. Wydaje się także, iż przeprowadzanie takiego podziału, który po jednej stronie umieszczałby cytat i aluzję jako swoiście „materialne” dowody odniesień do innego tekstu, a po drugiej wszelkie odwołania, które tej „materialności” są pozbawione, jest również nieuzasadnione. Nie ma bowiem ustalonej linii granicznej, która by te zjawiska rozdzielała, kształtuje się zaś ogromna sfera zjawisk pośrednich, niezbyt określonych, z oporem poddających się jednoznacznemu zakwalifikowaniu. W obręb hipertekstualności wchodziłoby więc to, co Danuta Danek nazwała cytatami struktur [15], bo w ten sposób można określić część omawianych przez Genette'a zjawisk, takich jak transformacja czy burleska. Są one jednak nierozdzielne od cytatów i aluzji, hipertekstualność i intertekstualność są więc zawsze ze sobą sprzęgnięte i niemal z reguły występują łącznie. W konsekwencji należy je traktować jako jedną obszerną i wewnętrznie zróżnicowaną klasę, w której jednak więcej jest czynników wspólnych niż różnicujących. Proponuję, by mówić tu — także z tej racji, że termin wszedł w powszechne użycie — o intertekstualności, zachowując jednak dwa poręczne terminy ukute przez Genette'a: „hipertekst” i „hipotekst”.

Tak więc po wyeliminowaniu paratekstualności oraz połączeniu intertekstualności z hipertekstualnością z 5-punktowej klasyfikacji Genette'a pozostały 3 pozycje: intertekstualność, metatekstualność i architekstualność. Warto zwrócić uwagę na łączące je relacje. Intertekstualność nie ma charakteru dyskursywnego; metatekstualność zaś nie musi w żaden sposób bezpośrednio uwzględniać właściwości strukturalnych omawianego tekstu. Pierwsza cechuje przede wszystkim literaturę, druga w niej się pojawia, stanowi jednak zjawisko incydentalne. Mimo to wszakże te dwie formy transtekstualności mogą wchodzić w jakieś ze sobą związki, występować obok siebie (do sprawy tej powrócę).

Architekstualność, Genette podkreśla to i w *Palimpsestes*, i w książce poprzedniej [16], stanowi właściwość wszelkiego utworu literackiego, odwołanie do reguł jest bowiem warunkiem jego zrozumiałości. Intertekstualność jest zawsze tak czy inaczej związana z architekstualnością, nigdy

---

[14] Genette, *op. cit.*, s. 450.

[15] D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*. W: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

[16] G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris 1979.

jednak do niej się nie sprowadza. Architekstualność stanowi sferę swoistej gramatyki literatury, intertekstualność nigdy takiego „gramatycznego" charakteru nie ma, nie jest obligatoryjna. Gdy się ją rozpatruje z punktu widzenia ogólnej budowy tekstu, ujawnia się jej charakter fakultatywny.

Na zakończenie tych wstępnych uwag chciałbym się jeszcze zastanowić nad stosunkiem intertekstualności do tego, co przed laty nazwałem mimetyzmem formalnym [17]. Są to zjawiska innorodne, choć mimetyzmu formalnego nie można, jak sądzę, całkowicie umieścić w sferze architekstualności. Nawiązuje on do pewnych reguł budowy wypowiedzi, ale w tym wypadku nawiązanie nie ma charakteru prymarnego, gdyż czynnikiem najważniejszym jest tutaj gra między regułami danego gatunku literackiego (np. noweli czy powieści) a regułami wypowiedzi nie mającej charakteru literackiego lub mającej go jedynie w pewnej mierze. Mimetyzm formalny polega więc na podjęciu reguł wypowiedzi nieliterackiej lub paraliterackiej, na ogół o wyraźnie zaznaczonych cechach i wyraźnym zakotwiczeniu społecznym, przez wypowiedź literacką, dysponującą swoją własną architekstualnością. Mimetyzm formalny nie sprowadza się więc do przejęcia elementów konkretnego utworu, odnosi się do pewnych reguł — i w konsekwencji tworzy swoiste ramy dla relacji intertekstualnych. Rozpatrywane jako przykład mimetyzmu formalnego opowiadanie Iwaszkiewicza *Wzlot* nawiązuje do jednej z odmian monologu potocznego, rozpatrywane zaś w kategoriach intertekstualnych — ujawnia całą sieć odniesień do *Upadku* Camusa [18].

2

O intertekstualności, podkreślmy, mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje, czy też — sięgam po terminologię Zivy Ben-Porat [19] — gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednakże czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania — zjawiskiem wtórnym. Oczywiście najłatwiejszym do uchwycenia przykładem działania intertekstualności są te typy wypowiedzi literackich, w których od-

---

[17] O mimetyzmie formalnym pisałem w dwu książkach, *Powieść młodopolska* (Wrocław 1969) i *Gry powieściowe* (Warszawa 1973). Kwestii tej poświęcił osobny artykuł J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła. Studia*. Wrocław 1979.

[18] Szerzej piszę o tym w pracy *Narracja jako monolog wypowiedziany* w tomie *Gry powieściowe*.

[19] Z. Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*. „PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature" 1976, nr 1.

wołania do innych tekstów stały się głównym czynnikiem wyróżniającym, a więc parodia, pastisz, trawestacja, parafraza, burleska itp. Można zapewne w takich wypadkach mówić o gatunkach intertekstualnych, intertekstualność została tu na swój sposób literacko zinstytucjonalizowana. Nie sposób jednak do nich jej ograniczać. Ta *sui generis* instytucjonalizacja objęła bowiem jedynie część zjawisk, nie zawsze zresztą najważniejszych. Tę część zwłaszcza, w której zaznaczenie stosunku do innego tekstu stanowi wyraźny, nieukrywany cel.

Ujawnia się to szczególnie dobitnie, gdy bierze się pod uwagę parodię. W utworach takich jak parodie Artura Marii Swinarskiego chodzi przede wszystkim o skarykaturowanie literackiego wzoru, ujawnienie jego właściwości [20]; nad tym ludycznym zamierzeniem nic już się nie nadbudowuje. Parodia jest parodią, niczym więcej. A staje się ona zjawiskiem ciekawym i wartym analizy głównie wówczas, gdy nie stanowi celu samego w sobie, a więc właśnie w przypadkach, gdy jest czymś więcej. Fakt to bowiem bezdyskusyjny, że parodia, tak jak ją praktykuje Swinarski, jest całkiem czym innym niż parodia występująca np. w dziełach Thomasa Manna czy Gombrowicza. W nich nie jest nigdy celem, stanowi środek służący budowaniu nowego oryginalnego tekstu, w którym odwołania do wzorów są faktem o pierwszorzędnym znaczeniu, współczynnikiem sensu, ale nigdy punktem dojścia. Wydaje się, że parodia występująca w tego rodzaju uwikłaniach, o wyraźnie konstruktywnym charakterze [21], warta jest przede wszystkim analizy. I w takich przypadkach ujawniają się jej intertekstualne właściwości, wykraczające poza ludyczne naśladownictwo. Traktowana w ten sposób parodia przestaje być swojego rodzaju gatunkiem, pozostaje zaś pewną praktyką intertekstualną.

Te uwagi o parodii możemy uogólnić twierdząc, że podobnie się dzieje we wszystkich pozostałych przypadkach. Badania właściwości intertekstualnych nie polegają na wyodrębnieniu tych typów wypowiedzi, w których są one nie tyle środkiem, ile celem (gdyby tak było, badania owe stałyby się zdumiewająco mało kłopotliwe, wręcz łatwe), polegają zaś na ich ujawnianiu, pokazaniu funkcji, zanalizowaniu znaczenia w tekstach złożonych i skomplikowanych, których bezpośrednim celem nie jest ludyczne „naśladowanie".

Oczywiście tylko niektóre z relacji intertekstualnych mogą przyjmować postać swego rodzaju „gatunków", parodia stanowi tu przykład niewątpliwie najciekawszy i najdonioślejszy. Ale i ona gatunkiem bywa tyl-

---

[20] A. M. Swinarski, *Parodie.* Warszawa 1955.

[21] Zob. o tym mój artykuł *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii" Gombrowicza)* (w tomie *Gry powieściowe*) oraz liczne uwagi Z. Łapińskiego w książce *Ja, Ferdydurke* (Lublin 1985). Tego typu parodię analizuje Hutcheon w przywoływanej książce.

ko w poszczególnych przypadkach. Choć intertekstualność nie jest kategorią gatunkową, w pewnych gatunkach jest zjawiskiem bądź niemal obligatoryjnym, bądź często spotykanym. Chodzi tu przy tym nie o te jedynie gatunki, które — jak poemat heroikomiczny — są odwzorowaniem gatunków innych, lecz także o takie, które jako całość nie powielają wcześniejszego wzoru. Myślę tu przede wszystkim o poemacie dygresyjnym, w którym parodystyczne igranie cudzymi stylami bądź też cytatami stało się jednym z elementów konstytutywnych. W tym przypadku intertekstualność implikowana jest jakby przez samo usytuowanie narratora, który może swobodnie przechodzić od wątku do wątku i — przede wszystkim — od stylu do stylu, a także nie tyle opowiada, co opowiadając polemizuje. Jak się zdaje, intertekstualności sprzyjają formy wypowiedzi o charakterze otwartym, nie dążące do budowania ciągłego, przejrzystego i konsekwentnego świata przedstawionego, uwydatniające raczej nie ów świat, ale fakt opowiadania o nim.

Formą otwartą są też częste w literaturze najnowszej kolaże czy montaże złożone z cytatów z rozmaitych tekstów, literackich i nieliterackich; to z ich okazji właśnie Elisabeth Bruss mówi o „radykalnej intertekstualności post-modernizmu" [22]. W takich przypadkach, budowany na zasadach zbliżonych do centonu, tekst upodabnia się do *bricolage*'u [23]. Dodajmy, że świadczy to dobitnie, iż intertekstualność nie ma nic wspólnego ze sprawą oryginalności, ani jej z góry nie zapewnia, ani też z góry jej nie wyklucza, pod tym względem niczym się nie różni od innych ujęć literackich. Nie dziwi przeto, że dzisiaj jako formy literatury nowatorskiej są traktowane teksty tworzone z prefabrykatów.

Owe teksty kolażowe [24] znajdowałyby się więc na jednym krańcu możliwości intertekstualnych, na drugim plasowałyby się takie, które operują delikatnymi aluzjami czy napomknieniami i nie przyznają odwołaniom do poszczególnych utworów bądź wzorców stylistycznych tak poczesnego miejsca. I w tej przestrzeni istnieją najróżniejsze odmiany intertekstualności, przy czym — co wydaje się zrozumiałe — największą uwagę przyciągają te, które zostały w dziejach literatury wyodrębnione, nazwane, terminologicznie oswojone. Nie obejmują one jednak całego repertuaru zjawisk, które mogłyby wchodzić tutaj w grę, i dzieje się tak nawet po analizach Genette'a, który starał się opisać i nazwać owe odmiany w małym stopniu literacko zinstytucjonalizowane lub niekiedy nie zinstytucjonalizowane w ogóle.

---

[22] E. Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore and London 1982, s. 73.

[23] Zob. np. F. Cornilliat et G. Mathieu-Castellani, *Intertexte Phénix?* „Littérature" 1984, nr 55, s. 6. — Genette, *Palimpsestes*, s. 451.

[24] Do tej sfery należą te właśnie zjawiska, które R. Nycz nazwał sylwami współczesnymi (zob. *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984).

Omawiając zjawiska intertekstualne musimy uznać jedną z ich właściwości za konstytutywną. Aby uwydatnić jej wagę, skłonni jesteśmy popełnić błąd, który przed laty nazwany został przez Wismatta i Beardsleya *„intentional fallacy”* [25]. Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji) [26]. A dzieje się tak dlatego, że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś jedynie sprawą jego genezy, świadczącą o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą. W pewnych sytuacjach można dyskutować, jak zakwalifikować dany przypadek, a więc pytać, czy tzw. bluszczowatość Słowackiego wynikała z natury jego talentu, czy też stanowiła element pewnego typu działania literackiego, które dla struktury, a następnie zrozumienia utworów poety ma znaczenie podstawowe. Nie tu miejsce, by odpowiadać na to pytanie, można jednak stwierdzić, że wówczas, gdy się przyjmie, iż owa bluszczowatość stanowi wynik właściwości talentu poety, pozostaje się w sferze psychologii twórczości, w przypadku zaś, gdy się utrzymuje, że jest to współczynnik pewnego postępowania literackiego o wyraźnej funkcji, pozostaje się w sferze poetyki. Ujawnia się tu osobliwy paradoks: o fakcie z zakresu poetyki mówimy wówczas, gdy uznajemy, że odwołanie jest świadome (i nazywamy je wówczas odwołaniem intertekstualnym); gdy zaś jest nieświadome, uznajemy je za przypadek z zakresu psychologii twórczości czy też — najogólniej — jedno z tych wydarzeń, które mogą zajmować wyłącznie wówczas, gdy przedmiotem zainteresowań jest geneza utworu, proces jego powstawania. Owo uświadomienie nie musi jednak znaczyć za każdym razem, że chodzi o jasną w pełni, poddaną racjonalizacji decyzję. Nie musi zwłaszcza w przypadku literatur dawniejszych, kiedy przywoływanie wzorów i tekstów uznawanych za wielkie stanowiło element konwencji literackiej. Odwołania do starożytnych w epoce renesansu były zakładane przez ówczesną kulturę literacką, zyskały rangę współczynnika poetyki, a więc w tym sensie były świadome, nawet gdy w jakimś konkretnym przypadku stanowiły tylko reminiscencję. Błąd intencyjności

---

[25] M. Beardsley, W. K. Wimsatt, Jr., *The Intentional Fallacy* (1946). Zob. przedruk w książce W. K. Wimsatta *The Verbal Icon* (Lexington 1954). Hutcheon (*op. cit.*, s. 55) stwierdza, że rozważając kwestie intertekstualności na tle pełnego aktu komunikacyjnego trzeba uwzględniać tak zakładaną intencyjność, jak kompetencję semiotyczną.

[26] Górski, *op. cit.*

nie jest tutaj błędem, założenie intencji stanowi nieunikniony, wręcz konieczny element postępowania [27].

Fakt, że odwołanie intertekstualne stanowi składnik struktury znaczeniowej tekstu, nie przesądza jeszcze z góry o jego funkcji, nie określa też stosunku do tego, co zostało przejęte. Element zapożyczony może w nowym dla siebie otoczeniu pełnić role najrozmaitsze, czasem przeciwstawne tym, w jakie został wyposażony w swym otoczeniu macierzystym. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem dekontekstualizacji i rekontekstualizacji [28]. Dekontekstualizacji, bo jakiś element wyjęty został z tekstu lub pewnego typu tekstów, odłączony od tego, co nadawało mu znaczenie; rekontekstualizacji, ponieważ wprowadzony został w kontekst nowy, i to w nim właśnie ma funkcjonować, nie tracąc zresztą tego, co nazwać by można świadectwem pochodzenia. W drugiej scenie *Zwolona* Norwida kwestia chóru brzmi (w. 75—76):

Zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem, a choćby mimo Boga!... [29]

Rozpoznanie cytatu już w czasach Norwida nie mogło sprawić trudności czytelnikowi, znającemu choć trochę literaturę polską. Ale czy Norwid przejął ten fragment pieśni Konrada (z nielicznymi zmianami tekstowymi) solidaryzując się z zawartym w niej wezwaniem? Samo przytoczenie (a nawet jego powtórzenie w lekko zmienionej wersji w zakończeniu tej sceny) nie mówi jeszcze niczego ani o stosunku do pierwowzoru, ani o funkcji dwuwiersza z *Dziadów* [30]. W tekście Norwida nie ma jakiegokolwiek wskaźnika, który by bezpośrednio narzucał rozumienie cytowanego fragmentu. Jest jednak pewne, że nie chodziło tu tylko o proste posłużenie się cudzymi słowami; rozpatrywana pod tym kątem intertekstualność nie stanowi domeny neutralności. A więc do zrozumienia cytatu, a także ustalenia jego funkcji, trzeba dążyć poprzez analizę całego kontekstu.

---

[27] Zob. świetną analizę metodologiczną problemu intencyjności w studium G. H e r m e r é n a *Intencja a interpretacja w badaniach literackich* (przełożyła B. F e d e w i c z. „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4).

[28] Kategoriami tymi posługuje się w zastosowaniu do intertekstualności S t e w a r t (*op. cit.*, s. 27, passim).

[29] Cyt. za: C. N o r w i d, *Pisma wszystkie.* Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. G o m u l i c k i. T. 4. Warszawa 1971, s. 43.

[30] Prof. Marian T a t a r a zwrócił mi uwagę, że ta pieśń zemsty jest w *Dziadach* cytatem z pieśni powstańczej, w *Zwolonie* mielibyśmy więc do czynienia z przytoczeniem drugiego stopnia. Wydaje się jednak, że tekst ten funkcjonował (i funkcjonuje) jako Mickiewiczowski, tak też go potraktował Norwid, zdając sobie zresztą sprawę ze skomplikowania zjawiska, o czym świadczy dołączona do dramatu nota *Do czytelnika.* Zob. ciekawe uwagi M. J a n i o n (*Reduta.* Kraków 1979, s. 483—485) o „jednogłosowej" interpretacji tej pieśni zemsty, dokonywanej przez wielu jej odbiorców.

I tu odwołać się należy do kategorii, którą w swych rozważaniach o intertekstualności wprowadził Michael Riffaterre, a mianowicie do kategorii interpretantu (termin przejęty został od Peirce'a) [31]. Najprościej rzecz ujmując powiedzieć można, że interpretant to zespół czynników, który określa w nowym kontekście stosunek do tekstu przejętego czy — w terminologii, jaką posługuje się Riffaterre, a także wielu badaczy francuskich — intertekstu. Element przejęty z jakiegoś tekstu wcześniejszego należy do sfery tego, co „już zostało powiedziane", ale właśnie to „już powiedziane" staje się elementem czegoś nowego („dopiero mówionego") i przybierać może rozmaite postacie. Interpretant to zawarty w tekście wskaźnik, w pewien sposób instruujący, jak ów element należy traktować, wyznaczający perspektywę, z jakiej ma być postrzegany. Sam tekst przejęty nie jest jeszcze w nowym kontekście wyraźnie znaczeniowo wyposażony. O wyposażeniu tym decyduje właśnie interpretant. Oczywiście, nie podlega on tematyzacji, w tekście brak z reguły bezpośrednich wskazań, jak powinno się traktować cytat czy aluzję, należy je w trakcie lektury zrekonstruować. Tak rozumiany interpretant jest, według Riffaterre'a — a nie ma powodu, by się z nim w tym przedmiocie nie godzić — immanentnym elementem wszelkich relacji intertekstualnych. Stopnie jego ujawnienia bywają rozmaite; zrekonstruowanie go stanowi jednak warunek wstępny zrozumienia wszelkiej intertekstualności. Sam tekst wskazuje bowiem, czy mamy do czynienia np. z parodią, z przytoczeniem, któremu przypisuje się autorytatywność, z polemiką itp. Wskazuje czasem wtedy dopiero, gdy uwzględni się nie tylko to, co odwołanie intertekstualne bezpośrednio otacza, ale duże fragmenty tekstu bądź — niekiedy — jego całość.

Kwestia interpretantu wiąże się bezpośrednio ze sprawą odbioru konstrukcji intertekstualnych, zanim jednak do tej problematyki przejdziemy, zatrzymać się musimy jeszcze nad kilkoma zagadnieniami. Najpierw — powrócić do sygnalizowanej już sprawy stosunku intertekstualności do metatekstualności. Że są zjawiskami odrębnymi, to wątpliwości nie ulega. Jest jednak również niewątpliwe, że w tekstach wchodzą one ze sobą w różnorakie związki. W utworze literackim metatekstualność może się ujawniać bezpośrednio, choćby w dyskusjach bohaterów powieści na tematy literackie bądź w tak czy inaczej wprowadzanych rozważaniach o tych kwestiach („jeśli w literaturze niewątpliwie, mówiąc potocznie, mówi się o rzeczywistości, to równie niewtąpliwie mówi się o literaturze" [32]), nie takie jednak przypadki mamy tu na myśli. A to z tej racji, że na ogół takiemu „mówieniu o literaturze" nie towarzyszą bezpośrednie odwołania tekstowe. Jednakże gdy dany tekst nawiązuje z ja-

---

[31] M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique" 1979, nr 1/2.

[32] Danek, *op. cit.*, s. 111.

kimiś innymi tekstami relacje o charakterze intertekstualnym, mogą wyłonić się składniki każące zapytać, czy nie interweniuje tutaj także metatekstualność. Jak w tym powszechnie znanym wierszu:

Jubiluje dzicz pogańska,
Megafony ryczą z mieszkań.
Mnie sarenka Horacjańska
Za różowe wzgórze pierzcha.

Ja za tobą, wdzięczna Chloe,
W lubą pogoń, z niepokojem...
Ach, polotne! ach, wesołe
Rozmajowe myśli moje! [33]

W wierszu występują wyraźne odwołania do Horacego, dokładnie — do ody 23 z I księgi. Tak podjęcie motywu sarenki, jak i nadanie bohaterce imienia Chloe nie budzą w tej materii żadnej wątpliwości. Odczytanie relacji intertekstualnej byłoby możliwe, gdyby związek ograniczał się tylko do tych wskaźników. Mamy jednak więcej danych, sarenka jest przecież „Horacjańska" (w ostatniej strofie — także Chloe). Występuje tu więc intertekstualność nazwana, ujawniona, jakby z dodaną atrybucją. Czytelnik nie musi się domyślać, skąd się wywodzą sarenka i Chloe, zostało mu to zakomunikowane. Tego rodzaju ujawnienia wykraczają poza granice intertekstualności, trudno jednak traktować je jako zwykłe formuły metatekstowe. Trudno, bo w istocie poza wskazaniem nazwiska poety nie mówi się tu bezpośrednio niczego o drugim tekście. Tego rodzaju ujawnienia towarzyszące relacjom intertekstualnym nazwę sygnałami metatekstualnymi. I takie sygnały często aluzjom, przywołaniom, a przede wszystkim cytatom towarzyszą. Doskonałym przykładem sygnału metatekstualnego jest zidentyfikowanie w nawiasie cytatu, powszechnie znanego zresztą, z *Kandyda* Woltera w *Biesach* Dostojewskiego [34].

Osobna sprawa to swoiste umotywowanie relacji intertekstualnych. Wagę tego zagadnienia podkreśla szczególnie Jenny [35], twierdząc, że np. w *Ulissesie* Joyce'a relacje tego typu nie są motywowane, tzn. funkcjonują w tekście nie mając w większości przypadków uzasadnień w przebiegu fabuły, podczas gdy np. w powieści Claude Simona *Bataille de Pharsalie* są one z reguły motywowane narracyjnie: cytaty z komiksów, ćwiczeń łacińskich, Prousta, Apulejusza, *Historii sztuki* Faure'a uzasadniane są m.in. przez lektury bohaterów. Rozróżnienie takie wydaje się ważne, ma ono też szersze implikacje od tych, na jakie wskazał Jenny. Doskonałym przykładem cytatu umotywowanego jest przywołane już

---

[33] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Wyd. 2, zmienione. Opracował M. Głowiński. Wrocław 1969, s. 199. BN I 184.

[34] F. Dostojewski, *Biesy. Powieść w trzech częściach*. Tłumaczył T. Zagórski. Warszawa 1958, s. 423.

[35] Jenny, *op. cit.*, s. 268—269.

słynne zdanie Panglossa, pojawiające się w *Biesach*. Zdenerwowany gubernator Lembke pragnie się dowiedzieć, co go czeka w najbliższym czasie.

> Odruchowo otworzył grubą książkę, która leżała na biurku. Nieraz tak wróżył z książki, otwierając na chybił trafił i odczytując na prawej stronie trzy wiersze od góry. Wypadło mu tym razem: „*Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*”. *Voltaire. Candide*[36].

Poirytowany gubernator mógł się uspokoić, rzadko się bowiem zdarza trafić na wróżebny cytat, który byłby tak krzepiący i tak jednoznacznie mówił, że wszystko zmierza ku lepszemu. Owo przytoczone w takim kontekście fabularnym zdanie Woltera traktowane jest jednak w *Biesach* ironicznie, w mieście bowiem wypadki prowadzą do katastrofy, a także przyszłość gubernatora nie przedstawia się różowo. Jest to ironia wielostronna, kierowana zarówno ku bohaterowi, jak też idei wyrażonej w przytoczonym zdaniu. Funkcja cytatu nie daje się więc sprowadzić do tego, że jego pojawienie się zostało fabularnie umotywowane, że odgrywa pewną rolę w przebiegu zdarzeń. W takich wypadkach z reguły, lub niemal z reguły, znaczenie relacji intertekstualnej wykracza poza to, co wynika z jej fabularnego umotywowania.

Jak się zdaje, problem uzasadniania owych relacji (zwłaszcza cytatów) wiąże się ze zróżnicowaniami gatunkowymi. W liryce są one na ogół niemotywowane, w dramacie — na ogół motywowane. Tłumaczy się to przede wszystkim ogólną strukturą tekstu, w pierwszym przypadku — dominacją jednego podmiotu, w drugim — występowaniem wielu podmiotów, zawsze uwikłanych w pewną mniej lub bardziej wyraźnie zarysowaną sytuację. W liryce jakby brak czynników (poza tematycznymi, oczywiście), które mogłyby bezpośrednio wskazywać funkcję elementu przywołanego, w dramacie zaś brak owej konstrukcji nadrzędnej, która mogłaby służyć wprowadzaniu odwołań bez względu na to, jak się kształtują wypowiedzi bohaterów. Pozycję uprzywilejowaną zajmują tu bez wątpienia formy narracyjne, które z racji swej hierarchiczności i wewnętrznego zróżnicowania otwierają równe możliwości dla intertekstualności motywowanej i niemotywowanej, częściowo w zależności od tego, na jakim poziomie struktury narracyjnej występują. Ten zespół spraw wiąże się z tym, co nazwać by można narratologicznym aspektem intertekstualności.

Wiąże się jednak także z kwestią dużo szerszą i bardziej skomplikowaną. W jakim stosunku pozostaje intertekstualność do całego zespołu zagadnień, który określa się jako spójność tekstu — w ogólnym językoznawczym sensie, jak też w znaczeniu węższym, kiedy przedmiotem

---

[36] Dostojewski, *loc. cit.*

uwagi jest swoista spójność tekstu literackiego [37]. Kwestia ta wymagałaby osobnych analiz, na tym miejscu jedynie ją sygnalizuję. Jak się zdaje, narracyjno-fabularne umotywowanie odwołania intertekstualnego pełni wyraźną funkcję spójnościową, jest to bowiem uzasadnienie obecności obcego tekstu, a także — wskazanie jego funkcji i miejsca w nowej strukturze. Nie znaczy to jednak, że czynniki intertekstualne niemotywowane rozbijają czy przynajmniej kwestionują spójność tekstu. Nie dzieje się tak choćby z tej racji, że w swoisty sposób rozumiane umotywowanie nie jest jedyną formą uzasadnienia elementu przejętego w nowym kontekście. Kwestia ta staje się szczególnie aktualna i interesująca, jeśli się zważy na praktyki literatury najnowszej, w której tak wielką rolę gra to, co Bruss nazwała „radykalną intertekstualnością", Nycz zaś — sylwami współczesnymi. Niewykluczone zresztą, że te właśnie doświadczenia oddziałały w jakiejś mierze na samo zainteresowanie się w tak wielkim zakresie tą problematyką.

Na zakończenie tej części chciałbym wprowadzić jeszcze jedno rozróżnienie. O intertekstualności mówimy wtedy, gdy między hipertekstem a hipotekstem (by posłużyć się terminami Genette'a) zachodzą omówione wyżej relacje, gdy przyswojeniu czy naśladowaniu towarzyszy element różnicujący, gdy zawiązuje się między nimi pewna gra, a więc zawsze występuje żywioł dialogiczności. Nie wszystkie jednak odwołania do cudzych tekstów warunki te spełniają. Istnieje ogromna sfera zjawisk, w których występują aluzje, cytaty, naśladowania itp., nie sposób jednak mówić o jakiejkolwiek grze między tekstami. Otóż przypadków takich nie można włączać w obręb intertekstualności, gdyż przy pozornych podobieństwach są one jej przeciwstawne.

Giselle Mathieu-Castellani, pisząc o specyficznych właściwościach intertekstualności renesansowej, wprowadziła termin „*allégation*" [38]. Określiła w ten sposób te przypadki, w których przywołanemu tekstowi przyznaje się swoistą autorytatywność (w czasach renesansu chodziło przede wszystkim o odwołania do dzieł antycznych i zaakcentowanie w ten sposób uczestnictwa w wielkiej tradycji). Przejmuję od Mathieu-Castellani ten termin, nadam mu jednak trochę inne znaczenie (nie jest to zresztą prosta kalka z francuskiego, słowo „alegacja" występuje w słownikach języka polskiego). Alegacjami będę przeto nazywać wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale —

---

[37] Wprowadzam to rozróżnienie za W. Boleckim (*Spójność tekstu ⟨literackiego⟩ jest konwencją.* W zbiorze: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy.* Wrocław 1986), polemizującym z pracami M. R. Mayenowej na temat spójności tekstu.

[38] G. Mathieu-Castellani, *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard.* „Littérature" 1984, nr 55, s. 29.

przeciwnie — utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, *a priori* słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu. Pierwszy ma się stać autorytatywny za sprawą autorytatywności drugiego. Doskonale do tego przypadku przylegają rozważania Bachtina:

> Słowo autorytatywne wymaga, byśmy je uznali i przyjęli, narzuca się nam niezależnie od stopnia wzbudzanego w nas wewnętrznego przekonania; od początku łączy się dla nas z autorytetem. Słowo autorytatywne dociera do nas z daleka organicznie związane z ważniejszą od naszego czasu przeszłością. To, by tak rzec, słowo ojców. W przeszłości już u z n a n e. To słowo z a s t a n e. [...] Słowo autorytatywne domaga się od nas bezwarunkowego uznania, a nie swobodnego opanowania i zbliżenia z naszym własnym słowem. Toteż nie pozwala ono na żadną grę między sobą a ramowym kontekstem, na grę z jego granicami, na stopniowe i płynne przejścia, na twórczą swobodę w stylizacyjnych wariacjach. [...] dystans wobec słowa autorytatywnego pozostaje zawsze ten sam: wykluczona jest gra dystansów — nakładania się rozchodzenia, zbliżania i oddalania [39].

I to właśnie jest domeną alegacji. Stanowi ona ważne zjawisko w kulturze, można by powiedzieć, że alegacja to cytowane czy przywoływane słowo nauczające, z góry uznane za obligatoryjne i wyłączone spod działania refleksji krytycznej. Toteż przejawem alegacji, nie zaś intertekstualności, są np. odwołania do Marksa lub Engelsa w pismach marksisty, uznającego bezwzględną autorytatywność twórców doktryny; podobnie zresztą przypadek alegacji stanowią cytaty z tekstów świętych występujące w wypowiedziach głosiciela zasad danej religii. W ogromnej większości przypadków alegacja to przywołanie instytucjonalnie uwarunkowane. Nie będzie zapewne przesadą, gdy się powie, że współcześnie jest ona przede wszystkim domeną wypowiedzi doktrynalnych i propagandowych, jeśli nie wszelkich, to przynajmniej pewnego typu. Tekst propagandowy chcąc dotrzeć do odbiorcy i przedstawić mu jedyne racje, nie może sobie pozwolić na swobodną grę z tym, co czerpane z innych tekstów, musi albo element przywoływany jednoznacznie odrzucić (w przypadku polemiki), albo też uznać za obowiązujący — i podporządkować mu się. Oczywiście alegacje występować mogą także w literaturze; dzieje się tak wówczas, gdy podejmuje ona zadania propagandowe, a więc np. we wszelkiego rodzaju pisarstwie tendencyjnym. Nie są jednak jej właściwą domeną, tę bowiem stanowi intertekstualność. Także wówczas, gdy rozpatrywana ze względu na stosunek do innych tekstów propaganda znajduje się na antypodach literatury. Podobieństwa między alegacją i intertekstualnością mają charakter jedynie zewnętrzny, w istocie różnią się one pod każdym względem.

---

[39] B a c h t i n, *Słowo w powieści*, s. 183—184.

3

Linda Hutcheon stwierdziła w swej książce o parodii, że dotychczasowe, przede wszystkim francuskie, prace o intertekstualności koncentrują się na jej aspekcie strukturalnym, pomijając aspekt pragmatyczny lub poświęcając mu jedynie niewiele uwagi [40]. Trudno się z tym nie zgodzić, choć pojawiają się w nich także kwestie, o których podejmowanie autorka się upomina. Należy tu przede wszystkim pytanie o to, czy i ewentualnie w jaki sposób intertekstualność wpływa na zmianę toku lektury, to jest, czy i w jaki sposób kwestionuje jej linearność; fragment, w którym dominują relacje intertekstualne, przyciągając uwagę czytelnika, jakby kieruje ją w inną stronę, nie ku kolejnemu segmentowi tekstu, ale ku innym tekstom [41]. Riffaterre zaś w jednym ze swych artykułów poświęconych tej problematyce stwierdza wręcz, że intertekstualność jest swoistym sposobem czytania [42]. Intertekstualność rozpatrywana w perspektywie komunikacyjnej przynosi cały szereg kwestii.

Najpierw należałoby na nią spojrzeć z socjolingwistycznego punktu widzenia i zapytać, jaki jest jej stosunek do społecznych praktyk mówienia. Odwoływanie się do innych tekstów, wprowadzanie w takiej czy innej postaci ich elementów do własnej wypowiedzi nie musi być wyróżnikiem dzieła literackiego, może stanowić właściwość pewnej kultury, a więc sposobów mówienia tej grupy społecznej czy tych grup społecznych, które ją reprezentują. Gdy tak się rzeczywiście dzieje, intertekstualność właściwa tekstom literackim jest tylko częścią szerszego zjawiska, w innych zaś momentach, gdy dążenia intertekstualne nie ogarniają mówienia potocznego (czy przynajmniej mówienia w specyficznych, ale społecznie określonych położeniach), stanowiłaby swoisty wyróżnik literackości. Zastanawiać się można np., czy intertekstualność barokowa łączyła się bezpośrednio ze stylami eleganckiego dworskiego wysłowienia. Niestety, nie sposób powiedzieć niczego konkretnego na temat stosunku intertekstualności do stylów społecznych i praktyk mówienia, gdyż ta problematyka nigdy jeszcze przez nikogo nie została podjęta. Wydaje się jednak, że warto podnosić jej znaczenie także teraz, choć nic dokładniejszego na ten temat nie wiadomo.

Najważniejsze pytanie dotyczy jednak czego innego: czy relacje intertekstualne zawsze są rozpoznawalne? Czy rozpoznanie ich jest warunkiem koniecznym zrozumienia tekstu, w którym występują? Co się dzieje wówczas, gdy pozostaną one nie zauważone, a więc czytelnik potraktuje je tak, jakby niczym nie różniły się od pozostałych segmentów

---

[40] Hutcheon, *op. cit.*, s. 23, 37.

[41] Zob. np. Jenny, *op. cit.*, s. 266. — A. Topia, *Contrepoints joycien.* „Poétique" 1976, nr 27, s. 351. — Genette (*Palimpsestes*, s. 452) przejmuje od Ph. Lejeune'a termin „lektura palimpsestowa".

[42] M. Riffaterre, *La Syllepse intertextuelle.* „Poétique" 1979, nr 40, s. 496.

tekstu? W pracach o intertekstualności, nawet wykazujących orientację pragmatyczną, jak studia Riffaterre'a, pytania tego rodzaju zwykle nie są formułowane, gdyż odbiorca, jakiego się w nich uwzględnia, jest wyłącznie odbiorcą idealnym, projektowanym przez tekst. Jedno przynajmniej wydaje się niewątpliwe: na kwestie te nie ma (i być nie może) odpowiedzi jednoznacznej, rzeczy bowiem kształtują się rozmaicie, zależnie od przypadku. Jakiś element tekstu wcześniejszego wprowadzony w dany tekst, czyli — by odwołać się do terminologii Genette'a — to, co zachodzi między hipertekstem a hipotekstem, stanowi składnik struktury dzieła, jednakże składnik pod względem stosunku do odbiorcy specyficzny, różniący się od innych. Stanowi on współczynnik semantycznej struktury tekstu i — co oczywiste — ma być przez czytelnika zauważony, zrozumiany, w jakiś sposób zinterpretowany.

I tutaj jeszcze zasadnicze różnice się nie ujawniają. Wychodzą one na jaw wówczas, gdy od postulowanego „ma", a więc od sfery żądań wysuwanych przez tekst wobec odbiorcy, przechodzi się do „jest", czyli do tego, jak owo żądanie bywa w toku lektury realizowane. Słusznie stwierdziła przed laty Aleksandra Okopień-Sławińska, że z punktu widzenia odbioru wszystko w tekście jest potencjalne [43]. Otóż w przypadku relacji intertekstualnych stopień tej potencjalności, a w jakiejś mierze również jej charakter, radykalnie się zmienia. Dzieje się tak z tej racji, że wchodzą tu w grę literackie kompetencje odbiorcy, które ujawniają się w trochę innym aspekcie niż wówczas, gdy ma się na uwadze pozostałe elementy strukturalne wypowiedzi. Nie wystarcza bowiem umiejętność obchodzenia się z danym typem tekstu, a więc znajomość reguł, według których został zbudowany. W obręb owej kompetencji wchodzi także to, co w innych sytuacjach może być nieważne, a mianowicie znajomość konkretnych utworów, które stały się partnerami intertekstualnej gry, lub też — w pewnych okolicznościach — zdolność określenia typu tekstu (gdy np. ważne jest odwołanie nie do tej konkretnej ballady romantycznej, ale do takich czy innych właściwości jako gatunku). Kiedy czytam *Zwolona*, muszę wiedzieć, że kwestia chóru w drugiej scenie stanowi cytat z *Dziadów*. W tym przypadku łatwo mi to przychodzi, skoro Norwid odwołuje się do tekstu powszechnie w Polsce znanego, można by więc powiedzieć, że tę relację intertekstualną jest w stanie rozszyfrować każdy polski czytelnik czy widz mający maturę. Rozszyfrowanie niewątpliwie ułatwi zrozumienie Norwidowskiego dramatu. Ale nie jest przecież regułą, że cytat, aluzja, parafraza, trawestacja odnoszą się do tekstów, które w danej kulturze należą do kanonu.

Przedmiotem odwołania bywa w równej mierze to, co znane, jak i to,

---

[43] A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (1971). Przedruk w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław 1985.

co nieznane, a więc szansa jego dostrzeżenia jest w każdym z tych przypadków różna. Nie znaczy to, że odwołania do tekstów mniej znanych są mniej ważne, czy też że stanowią jedynie przykład działania daremnego, nie liczącego się z rzeczywistym funkcjonowaniem dzieła. Takich zróżnicowań wprowadzać nie można, tym bardziej, że kryteria tego, co „znane" i „nieznane", nie byłyby do ustalenia, nasuwałoby się bowiem od razy pytanie: „znane" — ale komu? a odpowiedzieć na nie można byłoby jedynie wtedy, gdyby się uwzględniło empiryczne badania sposobów i stylów lektury. Bez obawy można powiedzieć to jedynie, że w pewnych kontekstach odwołania intertekstualne ułatwiają proces czytania, a więc i zrozumienia dzieła, w innych zaś — utrudniają. Gdy pozostaje się w sferze analizy tekstu, trudno od razu zakwalifikować, jak się rzeczy mają w danym typie przypadków; konieczne są tutaj odwołania do badań nad kulturą literacką (danej społeczności, epoki, grupy społecznej itp.), a więc uwzględnienie współczynnika socjologicznoliterackiego. Na tym jednak problemy się nie wyczerpują.

Tymczasem powiedzieć możemy, iż wzmożona potencjalność relacji intertekstualnych sprawia, że mają one jakby charakter ruchomy, że mogą niekiedy w danym typie odbioru wysuwać się na pierwszy plan tekstu, przy innym zaś sposobie lektury czy w toku czytania w innej sytuacji — jakby zanikać (choć oczywiście nadal w tekście istnieją). W pewnych uwikłaniach więc realna intertekstualność staje się zgoła nierealna. A dzieje się tak tym bardziej, że czytelnik musi się zorientować nie tylko w tym, że żywioł intertekstualny w tekście występuje, i określić jego sferę odniesienia, musi także zrekonstruować to, co Riffaterre nazwał interpretantem, a więc swoistą ramę, w którą przywołany element został ujęty. Można przypuścić, że w żadnej sytuacji nie sprawia kłopotów rozróżnienie intertekstualności i alegacji (tak jak się je w tej pracy rozumie), a więc dostrzeżenie różnicy o charakterze najbardziej zasadniczym. Właściwe uchwycenie interpretantu może już jednak być dużo bardziej kłopotliwe, gdyż ten tak ważny współczynnik relacji intertekstualnej nie jest czytelnikowi bezpośrednio dany, choć jest wskaźnikiem o podstawowej wadze. Owa konieczność rekonstruowania interpretantu też wpływa na ruchomość intertekstualności, interpretant ów może bowiem ulegać zatarciu, a więc np. tekst będący parodią odbierany jest jako wypowiedź pozbawiona wszelkich parodystycznych elementów (doskonały przykład, nie literacki, ale muzyczny: pieśń Mozarta *Die Alte* jest parodią archaicznych już pod koniec XVIII w. manier kompozytorskich, ale w dzisiejszym odbiorze żywioł parodii już się zaciera i muzyki tej można słuchać i w praktyce się słucha jak każdej innej pieśni Mozarta).

Ową swoistą ruchomość intertekstualności potęguje jeszcze fakt, że w pewnych przypadkach pojawiają się w utworach odwołania, które w zasadzie w ogóle nie mogą być dostrzeżone, a więc pomyślane tak,

że właściwie sam autor jest ich głównym adresatem. Literatura światowa zna jeden co najmniej przykład tego rodzaju kształtowania intertekstualności — twórczość Joyce'a[44]. Był on chyba najkonsekwentniejszym pisarzem XX w. w formowaniu relacji intertekstualnych i chciałoby się powiedzieć — najbardziej w tym nieobliczalnym. Chodzi o coś więcej niż o zbudowanie wielkiego dzieła na wzorcu *Odysei*, chodzi o niezliczone odwołania np. do piosenek irlandzkich śpiewanych w Dublinie w czasach młodości pisarza; doszukano się ich podobno kilkuset. Jest oczywiste, że Joyce nie mógł liczyć na to, że odwołania zostaną rozszyfrowane przez czytelników *Ulissesa*, tym bardziej że nie adresował powieści do dublińczyków swojego pokolenia, w dodatku interesujących się miejskim folklorem, przeznaczał swoje dzieło dla czytelnika uniwersalnego. I tutaj ze szczególną dobitnością ujawnia się swoisty paradoks intertekstualności: nie sposób powiedzieć, że w takich przypadkach nie stanowi ona elementu strukturalnego dzieła i jest tylko składnikiem prywatnego języka pisarza, ale też nie sposób jej w trakcie lektury respektować, w każdym razie w takiej rozciągłości (nie sposób także wtedy, gdyby się czytało komentowane wydanie *Ulissesa*, w którym wszystkie tego rodzaju odwołania byłyby skrupulatnie odnotowane i wyjaśnione). Paradoksalność polega tu na tym, że intertekstualność nie będąc tylko faktem prywatnego języka pisarza, nie jest także komponentem lektury.

Przypadek Joyce'a jest szczególnie wyrazisty, nie jest jednak odosobniony. To reguła, że intertekstualność, ściśle określona jako składnik tekstu, z punktu widzenia odbioru stanowi zjawisko ruchome, o nie wyznaczonych ściśle granicach. We wszelkich rozważaniach o tej kwestii problemem podstawowym nie jest wyrysowanie tych granic (byłoby to zresztą zadanie niemożliwe do spełnienia), ale zdanie sprawy z tego, kiedy i w jakich warunkach niedostrzeżenie relacji intertekstualnej powoduje niezrozumienie tekstu lub rozumienie jawnie fałszywe, wchodzące w konflikt z jego charakterem i zawartością. Nie sposób ogólnie warunków tych sprecyzować, nie można stwierdzić, że takie elementy intertekstualne bez zasadniczej szkody mogą pozostać zapoznane, inne zaś muszą być dostrzeżone, można to jednak czynić w poszczególnych przypadkach. Wydaje się niewątpliwe, że czytelnik, który nie jest w stanie rozszyfrować odwołań do piosenek irlandzkich w *Ulissesie* (czyli w istocie każdy czytelnik nie będący egzegetą powieści), może w pełni go zrozumieć i odnieść satysfakcję z lektury, nie jest zaś w stanie go pojąć, jeśli nie zdaje sobie sprawy z tego, co go łączy z poematem Homera. Przypadku tego nie sposób podnieść do rangi reguły, a więc powiedzieć,

---

[44] Właściwościom poczynań intertekstualnych Joyce'a poświęcił doskonałe studium T o p i a (*op. cit.*); w Polsce podjął tę problematykę, nie posługując się zresztą kategorią intertekstualności, J. P a s z e k w książce *Sztuka aluzji literackiej: Żeromski, Berent, Joyce* (Katowice 1984).

że o zrozumieniu utworu decyduje orientacja w intertekstualności „wielkiej”, ogarniającej całe dzieło, orientacja zaś w „małych” intertekstualnościach odgrywa jedynie rolę podrzędną. W innych przypadkach może być akurat odwrotnie. Jedno jest pewne: oglądana z perspektywy odbioru intertekstualność jest ruchomym składnikiem dzieła literackiego; zawsze więc powstaje pytanie, czy zagubienie jakiegoś elementu wyklucza zrozumienie dzieła i — następnie — jaki jest to element.

Odpowiedzi na te kwestie sprzyjałaby, jak się zdaje, dokonywana pod tym kątem analiza przekładów. Mówiłbym tutaj o probierzu tłumaczenia. Można przyjąć jako oczywiste, że w tłumaczeniu nie zanikają relacje intertekstualne, odwołujące się do tekstów i wzorów znanych tej kulturze literackiej, której dany utwór się przyswaja. Nie ulega wątpliwości, że odwołania do Szekspira, tak liczne w dramacie polskim od Słowackiego do Gombrowicza [45], mogą być wiernie przekazane w jakimkolwiek języku europejskim. Inaczej jednak się dzieje z odwołaniami do literatury polskiej, choćby do Paska i *Pana Tadeusza* w *Trans-Atlantyku.* W *Nowym Wyzwoleniu* Witkiewicza element intertekstualny dochodzi do głosu już w tytule; dramat ten został przełożony na kilka języków, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego zaś pozostaje poza granicami Polski nie znane i bodaj nigdy nie było tłumaczone. Nie przestaje być jednak faktem, że jednoaktówkę Witkacego wystawiano w tłumaczeniach z powodzeniem. Jeśli nie wie się o dramacie Wyspiańskiego, już jej tytuł staje się niejasny i mało uzasadniony (bądź nieuzasadniony w ogóle), jednakże to nie przeszkodziło w jej funkcjonowaniu. Tłumaczenie ma stać się ekwiwalentem oryginału, jednakże uszczupla jego intertekstualne związki. Probierz tłumaczenia ujawnia, że zubożenie intertekstualności nie przekreśla rozumienia utworu.

Wskazać można na inny jeszcze probierz — historycznoliteracki. W toku dziejów w utworze zacierają się częstokroć te odwołania, które dla czytelników żyjących w epoce jego powstania były łatwo uchwytne, niekiedy wręcz oczywiste. Niewykluczone zresztą, że utwór rozpatrywany w dużej perspektywie czasowej wchodzi w związki intertekstualne nieprzewidziane i w tekście nie występujące; w takich przypadkach mówić można o intertekstualności narzuconej, wtórnej czy pozornej. Dla nas jednak interesujące jest zacieranie. Nie są rozpoznawane przede wszystkim odwołania do tych tekstów, którym nie dane było pozostać w czytelniczym obiegu, choć kiedyś były nawet popularne i ważne. I w tym jednak przypadku, tak jak w przypadku tłumaczenia, zaciera-

---

[45] Zob. K. Górski, *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej.* Warszawa 1959 (maszynopis powielony). — W. Weintraub, *„Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira.* W: *Od Reja do Boya.* Warszawa 1977. — M. Głowiński, *Komentarze do „Ślubu”.* W antologii: *Gombrowicz i krytycy.* Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków 1984.

nie się czy wręcz niemożliwość dostrzeżenia relacji intertekstualnej nie wyklucza rozumiejącej lektury. I tutaj więc ruchomość zjawiska nie przekreśla, przynajmniej w zasadzie, sensowności i spójności tekstu. Trudno znaleźć przykład utworu z dawnej epoki, który uznany by został przez potomnych za niezrozumiały tylko dlatego, że jego odniesienia tekstowe utraciły wyrazistość bądź w ogóle się rozpłynęły.

4

I tu przechodzimy do kolejnego — ostatniego już — kręgu problematyki, a mianowicie do historycznoliterackich cech intertekstualności. Kwestia ta nie była dotychczas przedmiotem osobnych rozważań o charakterze ogólnym, aczkolwiek poświęcono sporo prac jej funkcjonowaniu w poszczególnych epokach, zwłaszcza w średniowieczu i renesansie [46]. Nie znaczy to jednak, że zagadnienia te są doniosłe tylko wówczas, gdy poddaje się analizie okresy dawniejsze, doniosłe są w przypadku każdej epoki, w tym także literatury najnowszej, w której osobne miejsce zdobyły takie zjawiska, jak kolaż tekstowy. Nawet powierzchowna obserwacja utwierdza w mniemaniu, że każda z epok wytwarza własne metody podchodzenia do tekstów dawniejszych, że wypracowuje własne sposoby ich wykorzystywania jako składnika tekstów nowych. Rozpatrywana z tego punktu widzenia intertekstualność staje się komponentem kolejnych historycznych poetyk.

Ujawnia się to już w wyborze sfer odwołania, a więc swoistego kształtowania zespołu hipotekstów. Niekiedy w tym właśnie dochodzą do głosu tendencje dla danego czasu zasadnicze, przybierające postać dążności programowej. Autorzy artykułu wprowadzającego do numeru „Littérature" poświęconego intertekstualności renesansowej twierdzą wręcz, że pewnego typu relacje intertekstualne służą świadomemu wyeliminowaniu odwołań innych, a więc kształtowaniu repertuaru (w epoce renesansu odwołania do literatury antycznej miały służyć odrzuceniu dawnego repertuaru „gotyckiego" [47]). I dzieje się tak zwykle wówczas, gdy kształtowanie repertuaru wiąże się z zasadniczymi zmianami obejmującymi samą koncepcję literatury, tak jej właściwości strukturalne, jak funkcje. Postać i zakres tego repertuaru nie jest jednak nigdy faktem obojętnym,

---

[46] Zob. dwa zeszyty monograficzne kwartalnika „Littérature", jeden poświęcony intertekstualności w literaturze średniowiecznej (1981, nr 41), drugi — renesansowej (1984, nr 55). Zob. także A. de Libéra, *De la lecture à la paraphrase. Remarques sur la citation au Moyen Age*. „Langages" 1984, nr 73. — J. K. Chandler, *Romantic Allusiveness*. „Critical Inquiry" t. 8 (1982), nr 3. Do książki R. J. Schoecka *Intertextuality and Renaissance Texts* (Bamberg 1984) nie udało mi się dotrzeć.

[47] Zob. Cornilliat et Mathieu-Castellani, *op. cit.*, s. 8.

z jego formowaniem łączy się tak ogólne podejście do literatury przeszłości, jak wizja literatury znajdującej się w trakcie kształtowania. Intertekstualność rozpatrywana w tej perspektywie jest swojego rodzaju aktem wartościującym, a przemiany tego, co się składa na zakres i charakter repertuaru, stanowią oznakę ewolucji literackiej.

Charakterystyczne dla określonej epoki praktyki intertekstualne zakładają nie tylko, że dane odniesienia tekstowe zostaną odczytane i że również odbiorcy przyznają im pożądaną wartość, zakładają także oddziaływanie na sposoby lektury. Intertekstualność staje się swoistym wyzwaniem wobec czytelnika. Ma on aprobować nie tylko nowy styl epoki, ma także wyrazić zgodę na nowe na tle dotychczasowych doświadczeń relacje intertekstualne, a więc np. z liryką rzymską w poezji renesansowej czy legendami średniowiecznymi lub pieśnią ludową w poezji romantycznej [48]. Każda epoka ma więc swoją sferę intertekstualności aprobowanej i pożądanej oraz intertekstualności odrzucanej i negowanej; obok tych sfer oznaczonych pozytywnie bądź negatywnie istnieją w każdym czasie ogromne dziedziny literackie będące — by tak powiedzieć — intertekstualnie neutralne, takie, których się nie odrzuca, bo nie ma po temu powodu (z tej przede wszystkim racji, że nie były aktywizowane w epoce poprzedniej), ale też się ich nie przywołuje. Rozpatrywana z tego punktu widzenia intertekstualność jest dziedziną świadomych wyborów. I często może mieć charakter polemiczny. Nie wobec sfery odwołania (choć i to nie jest zjawiskiem rzadkim), ale wobec wyborów dokonywanych bądź przez poprzedników, bądź przez reprezentantów tendencji konkurencyjnych.

Kiedy rozważa się historyczny status intertekstualności, należy także wziąć pod uwagę współczynnik gatunkowy. Wydaje się, że poza takimi przypadkami, gdy głównym wyróżnikiem jest budowanie wypowiedzi z elementów prefabrykowanych, jak w centonie czy kolażu, oraz takich, w których głównym kryterium wyróżniającym jest stosunek do innych tekstów (parodia jako gatunek), nie ma gatunków, w których z góry i poza historią określone byłyby współczynniki intertekstualne. Zasadnicze tendencje ujawniają się w tej mierze dopiero wówczas, kiedy rzecz rozpatruje się w perspektywie historycznej. I to zarówno wtedy, gdy uwaga się koncentruje na sferze odwołań, jak i wtedy, gdy obejmuje ona sferę dzieł, w których owych odwołań się dokonuje. To prawda, pewne

---

[48] Zakres tych relacji bywa niekiedy pojmowany szeroko. Tak np. M. Eigeldinger (*L'Intertextualité mythique dans „Les Fleurs du Mal"*. W: *Lumières du mythe*. Paris 1983) mówi w związku z twórczością Baudelaire'a o intertekstualności mitycznej; polega ona nie na prostym przywołaniu czy powtórzeniu mitu, ale na sieci aluzji do mitycznych opowieści.

gatunki z takich czy innych powodów stają się łatwiej punktem odniesienia niż inne (należy do nich, jak się zdaje, przysłowie [49]), zasadniczo jednak o intertekstualnym charakterze decyduje funkcjonowanie gatunku w danej epoce. Tak np. powieść w okresie realizmu i naturalizmu stosunkowo rzadko eksponowała relacje intertekstualne, a w każdym razie nie należały one do jej podstawowego wyposażenia, powieść zaś w XX w. czyni to niezmiernie często i to na różne sposoby (by się o tym przekonać, wystarczy przywołać dzieła Manna, Joyce'a czy Gombrowicza, a także *nouveau roman*). Intertekstualność nie była i nie jest wyróżnikiem gatunkowym powieści, jednakże stawała się ważnym elementem jej struktury w różnych okresach rozwoju, także dawniejszych [50]. I tak w danej epoce poszczególne gatunki stają się zjawiskiem bez czynnika intertekstualności nie do pomyślenia, np. w okresie romantyzmu rangę gatunku z tego punktu widzenia uprzywilejowanego zyskał poemat dygresyjny, a jego opis bez uwzględnienia żywiołu intertekstualności byłby po prostu niemożliwy. I pod tym względem różni się on np. od powieści poetyckiej czy noweli, w których elementy intertekstualności mogły występować i występowały jak wszędzie, nie stały się jednak czynnikiem o takiej wadze.

Intertekstualność rozpatrywana w zastosowaniu do poszczególnego dzieła staje się współczynnikiem interpretacji [51], rozważana w skali pewnego typu tekstów łączy się z problematyką genologiczną, czy ogólniej — szeroko rozumianych form literackich, analizowana zaś jako element przemian i ewolucji ujawnia swój wymiar historycznoliteracki. I o tym jej aspekcie nie należy zapominać, jest ona bowiem jedną z postaci stosunku do literatury przeszłości, stosunku kształtującego się ze względu na potrzeby, zadania, ideały literatury znajdującej się w trakcie formowania, a więc dalekiego od postawy archiwistycznej. Tak rozumiana intertekstualność staje się przejawem zjawiska szerszego — tradycji literackiej. Nie pokrywa się z nią, tradycja bowiem ogarnia te sfery zjawisk, które znajdują się poza domeną intertekstualności. Wydaje się jednak, że obecnie nie sposób analizować tradycji literackiej pomijając tę kwestię. Intertekstualność jest formą tradycji utrwalonej w tekście,

---

[49] O różnego rodzaju parafrazach przysłów zob. ciekawy artykuł A. Grésillona i D. Mangueneau *Polyphonie, proverbe, et détournement, ou Un proverbe peut en cacher un autre* („Langages" 1984, nr 73).

[50] Zob. np. uwagi Genette'a o XVII-wiecznym *anti-roman* (*op. cit.*, s. 170—171).

[51] Interesującym przykładem wykorzystania kategorii intertekstualności w interpretacji konkretnego utworu jest rozprawa G. Benrekassy *Świat kultury w „Pawle i Wirginii": tekst a intertekst* (przełożyła M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 2).

nie jedyną, bo inną jest ta, którą Genette określił jako architekstualność (w przypadku, gdy tekst odwołuje się do reguł obowiązujących we wcześniejszej epoce). Ale formą ważną, taką, którą należy uwzględniać zawsze, gdy poddaje się analizie problematykę tradycji [52].

---

[52] W studium tym ominąłem pewien krąg problematyki, a mianowicie gry intertekstualne, nie mające charakteru językowo-strukturalnego, a polegające na wprowadzaniu do utworów bohaterów z dzieł wcześniejszych (np. Zagłoba jako postać Parnickiego). Zjawisku temu poświęcił błyskotliwe studium T. Ziolkowski (*Figures on Loan: The Boundaries of Literature and Life.* W: *Varieties of Literary Thematics.* Princeton 1983), mówiąc o postaciach wypożyczonych czy też — odkomenderowanych. Ziolkowski czerpie przykłady z różnych epok, zajmuje się jednak przede wszystkim tego rodzaju praktykami w romantyzmie niemieckim.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

RYSZARD NYCZ

DEKONSTRUKCJONIZM W TEORII LITERATURY

Dekonstrukcjonizm można rozumieć najogólniej jako literaturoznawczą orientację ukształtowaną przez badaczy amerykańskich zainspirowanych filozoficzną twórczością Jacques'a Derridy, której w głównej mierze zawdzięczają oni filozoficzne oraz operacyjno-analityczne podstawy swej refleksji krytycznej. Określenie takie ma charakter restrykcyjny. Nie uwzględnia bowiem innych aspektów i zakresów oddziaływania myśli dekonstrukcjonistycznej — jako stanowiska filozoficznego, strategii politycznego działania, ogólnometodologicznej krytyki podstaw nauk humanistycznych, itd. Pomija w zasadzie także ukształtowaną w kręgu idei Derridy teoretyczną praktykę badaczy innych narodowości, przede wszystkim francuskich (Agacinski, Benoist, Kofmann, Lacoue-Labarthe, Nancy), ale także angielskich, australijskich czy niemieckich. Wydaje się przecież, że nigdzie indziej dekonstrukcjonizm nie osiągnął takiego stopnia ważności, upowszechnienia, systematyzacji i instytucjonalizacji — przesądzających o wykształceniu jego modelowej postaci — jak właśnie wśród badaczy literatury pracujących w Stanach Zjednoczonych [1].

Przez entuzjastów dekonstrukcjonizm traktowany tam bywał, w skrajnych przypadkach, jako szkoła tajemnej wiedzy o uniwersalnej mocy wyjaśniania lub przeciwnie — po prostu jako niepowtarzalna okazja włączenia własnego krytycznego dyskursu w „wolną grę" sygnifikacji, wyzwoloną z naukowych rygorów ścisłości i racjonalności. Przez przeciwni-

---

[1] Świadczy o tym najlepiej opinia Jacques'a Derridy, zauważającego, że dekonstrukcja jest uznawana w Europie za produkt amerykański (choć ani on, ani de Man nie są Amerykanami) i że nawet on sam zwykł traktować dekonstrukcję jako coś specyficznie amerykańskiego, łatwo i trwale zasymilowanego przez instytucje kształcenia uniwersyteckiego oraz głęboko związanego z charakterem amerykańskiej kultury. Z jego punktu widzenia „tautologią jest mówić o dekonstrukcji w Ameryce — dekonstrukcja jest Ameryką". Zob. streszczenie fragmentu wykładu J. Derridy *Deconstruction in America*, wygłoszonego wiosną 1984 w Irvine, dokonane przez J. Hillisa Millera w jego wypowiedzi na sympozjum pn. „*Marxism and Deconstruction*", a zamieszczone w: „Genre" 1984, nr 1/2 („Special Topics", [nr] 9: *Deconstruction at Yale*), s. 87. Dziękuję prof. dr. Michałowi Głowińskiemu za uprzejme zwrócenie mi uwagi na ten numer „Genre'u".

ków natomiast uznawany bywał on odpowiednio albo za rodzaj mafijnego stowarzyszenia badaczy dążących do opanowania dyscypliny, jak również umysłów mniej krytycznych słuchaczy, sugestywną retoryką przekazu swych dziwacznych poznawczo i szkodliwych wychowawczo poglądów, albo też, kiedy indziej, za wyraz nieszkodliwego „derridadaizmu", którego hedonistyczny nihilizm pełnić miałby funkcję kompensacyjną dla literaturoznawców znużonych jałowością swych wyrafinowanych dociekań, zniechęconych marginalnością swej pozycji czy nieistotnością swej wiedzy [2]. Tak czy owak, płynąca z powierzchownej fascynacji bądź pryncypialnego potępienia sekciarsko-ludyczna atmosfera towarzyszyła dekonstrukcjonizmowi od początku, tyleż przydając mu rozgłosu i popularności, co przyczyniając się do zminimalizowania wartości jego rezultatów poznawczych, których istotną dwuznaczność, tj. własność nierozstrzygalności, bardzo trudno jest niekiedy oddzielić od dwuznacznej aury jego społecznego funkcjonowania.

W dwudziestoletniej już historii dekonstrukcjonizmu (który *nb.* sam nie chce być ani teorią, ani metodą, ani szkołą) wyodrębnić można trzy fazy, typowe zresztą dla dziejów każdej teorii w szerokim rozumieniu okresy konstytuującego rozwoju, instytucjonalizacji oraz adaptacji i krytycznych przekształceń. Za moment spektakularnej inauguracji tego ruchu uznaje się powszechnie referat pt. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, wygłoszony przez Derridę na konferencji, jaka pod hasłem „Języki badań literackich a nauki humanistyczne" odbyła się jesienią 1966 na Uniwersytecie Johnsa Hopkinsa w Yale [3]. Żywy oddźwięk i wzrastające zainteresowanie, jakie wzbudziły sformułowane tam po raz pierwszy na gruncie amerykańskim idee i procedury analityczne Derridy, stymulowały zarówno kolejne prace filozofa, które ukazały się w następnych latach i wkrótce przełożone zostały na angielski [4], jak

---

[2] Zob. m.in. M. H. Abrams, *The Deconstructive Angel.* „Critical Inquiry" 1977, nr 3. — D. Donoghue, *Deconstructing Deconstruction.* „New York Review of Books" 1980, nr 12. — F. Lentricchia, *After the New Criticism.* Chicago 1980. — M. H. Keefer, *Deconstruction and the Gnostics.* „The University of Toronto Quarterly" 1985, nr 1. Zob. też uwagę P. de Mana (*Preface.* W: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven and London 1979, s. X) o częstych błędnych przedstawieniach dekonstrukcji, „lekceważonej jako nieszkodliwa akademicka gra lub denuncjowanej jako terrorystyczna broń".

[3] J. Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences.* W zbiorze: *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man.* Ed. by R. Macksey and E. Donato. Baltimore 1970. (Przekład polski M. Adamczyk w: „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2).

[4] Oto lista ważniejszych prac J. Derridy przełożonych na język angielski: *De la grammatologie.* Paris 1967 — *Of Grammatology.* Transl. and Preface G. Ch. Spivak. Baltimore 1974; *L'Écriture et la différence.* Paris 1967 — *Writing and Difference.* Transl. A. Bass. Chicago 1978; *La Voix et la phénomène: introduction*

i energiczna aktywność badawczo-dydaktyczna grupy uczonych z uniwersytetu w Yale, w tym zwłaszcza Paula de Mana, Jamesa Hillisa Millera oraz Geoffreya H. Hartmana. Za orientacyjną datę zamknięcia tej pierwszej, założycielskiej i badawczej fazy literaturoznawczego dekonstrukcjonizmu uznać wypada rok 1979. Ukazała się wówczas antologia *Deconstruction and Criticism* (traktowana jako spóźniony manifest tej „szkoły"), zawierająca teksty de Mana, Millera, Hartmana, Blooma i Derridy (który przez pewien czas wykładał w Yale), a poświęcona w większej lub mniejszej mierze *Tryumfowi życia*, nie ukończonemu poematowi Shelleya. W tymże roku opublikowano również: najważniejszą z dekonstrukcjonistycznych książek de Mana *Allegories of Reading*; obszerną antologię poststrukturalistycznych prac pt. *Textual Strategies*, z instruktywnym wstępem Harariego; oraz trzecią ważną książkę zbiorową pt. *Martin Heidegger and the Question of Literature*, konfrontującą Derridański dekonstrukcjonizm z Heideggerowskim projektem destrukcyjnej poetyki.

Fazę drugą, analitycznej kodyfikacji oraz poważnej krytyki, świadczącej o wybitnej, ustalonej już pozycji nowej orientacji, wyznaczają książki metakrytyczne, jakie jej wyłącznie, lub w przeważającej mierze, poświęcono. Myślę tu o pracach Balsey i Lentricchii z r. 1980, o dwóch książkach Cullera (z r. 1981 i 1982), o dwóch książkach Norrisa (z r. 1982 i 1983) oraz o książkach Leitcha z 1983 i Goodhearta z 1984 roku [5]. W tym okresie ukazują się także kolejne prace czołowych badaczy tej orientacji; prócz wspomnianych należy tu wymienić przynajmniej nazwiska Barba-

au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris 1967 — *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs.* Transl. D. B. Allison. Evanston 1973; *La Dissémination.* Paris 1972 — *Dissemination.* Transl. with an Introduction B. Johnson. Chicago 1981; *Positions; entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta.* Paris 1972 — *Positions.* Transl. A. Bass. Chicago 1981; *Marges de la philosophie.* Paris 1972 — *Margins of Philosophy.* Transl. A. Bass. Chicago 1982. W angielskim przekładzie ukazało się ponadto kilkanaście innych, pomniejszych pism Derridy, publikowanych zarówno w czasopismach, jak w oddzielnych edycjach.

[5] C. Balsey, *Critical Practice.* London 1980. — Lentricchia, *op. cit.* — J. Culler: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* Ithaca, New York, 1980; *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca, New York, 1982. — Ch. Norris: *Deconstruction: Theory and Practice.* London 1982; *Deconstructive Turn.* London 1983. — V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction.* New York 1983. — E. Goodheart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism.* Princeton 1984. Prócz owych prac, wykorzystanych w niniejszym artykule, wymienić przynajmniej należy: *Untying of the Text: A Post-Structuralist Reader.* Ed. R. Young. Boston 1981. — M. Ryan, *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation.* Baltimore 1982. — *The Yale Critics: Deconstruction in America.* Ed. J. Arac, W. Godzich, W. Martin. Minneapolis 1983. — J. Douglas Atkins, *Reading Deconstruction/Deconstructive Reading.* Lexington 1983. — Ch. Norris, *The Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction.* London 1985.

ry Johnson, Josepha Riddela, Jeffreya Mehlmana, Shoshany Felman czy Rodolphe'a Gasché.

Wreszcie okres aktualny, adaptacji i krytycznych przekształceń, charakteryzuje się — jak można sądzić na podstawie lektury czasopism — zarówno dążeniem do rozszerzenia operacyjnego zasięgu oddziaływania dekonstrukcjonizmu na nie spenetrowane dotąd tereny wiedzy o literaturze, jak eksterioryzacją jego metod na obszary innych dyscyplin. A także: konfrontacją jego głównych założeń z koncepcjami współczesnej teorii nauki z jednej, a estetyki i teorii sztuki z drugiej strony; próbami, w końcu, wykorzystania jego kluczowych idei do zadań nowego programu edukacyjnego [6].

W obecnej postaci dekonstrukcjonizm jest przedmiotem wykładów i składnikiem uniwersyteckiego programu nauczania; prace dekonstrukcjonistyczne zaś są stałym elementem lub nawet dominującą częścią czołowych czasopism i almanachów amerykańskiej nauki o literaturze („New Literary History", „Critical Inquiry", „Modern Language Notes", „Diacritics", „Glyph", „Yale French Studies", „Boundary 2", „Sub-stance", „The Georgia Review" i in.). Bibliografia przedmiotowa dekonstrukcjonizmu obejmuje do tej pory przynajmniej kilkaset pozycji; najważniejsze książki w tej lub innej mierze z nim związane tworzą już niemałą biblioteczkę, a sam systematyczny wykład dekonstrukcjonizmu jest z reguły sporym tomem. Dwadzieścia lat to przecież w historii XX-wiecznych doktryn literaturoznawczych wiek w pełni dojrzały. Wiele wskazuje też na to, że dekonstrukcjonizm — o ile to było możliwe w przypadku ruchu określającego się głównie przez negację założeń i metod dotychczasowej wiedzy — etap konsolidacji i krystalizacji badawczego programu ma już poza sobą. Późne prace Derridy raczej, jak się uznaje, dopełniają, niż podważają wcześniejsze kategoryczne sformułowania. Śmierć Paula de Mana, drugiego obok Derridy ojca-założyciela dekonstrukcjonizmu w Ameryce, oraz Eugenia Donato, wybitnego organizatora i inspiratora poststrukturalistycznego literaturoznawstwa, były — poza innymi względami — także czynnikami stabilizującymi ruch w dotychczasowej postaci. Wreszcie, zarówno samo powstanie systematyzujących prac metakrytycznych Cullera, Norrisa czy Leitcha, jak ich dość zbliżone rezul-

---

[6] Zob. m.in.: G. Ch. Spivak, *Revolution That As Yet Have No Model: Derrida's „Limited Inc."* „Diacritics" 1980, Winter. — G. L. Ulmer, *The Post-Age*. Jw., 1981, Fall. — D. MacCannell, J. F. MacCannell, *The Time of the Signs*. Bloomington 1982. — *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*. Ed. I. Hassan, S. Hassan. The University of Wisconsin Press, 1983. — *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. H. Foster. Port Townset 1983. — *Deconstruction at Yale*. „Genre" 1984, nr 1/2. — G. L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from J. Derrida to J. Beuys*. 1984. — A. Thiher, *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago 1984.

taty (w generalnych kwestiach), były tyleż świadectwem owego stanu rzeczy, co czynnikiem mającym swój istotny udział w jego utrwaleniu.

Sytuacja ta pozwala — w krótkim artykule — zająć się tym jedynie, co najbardziej istotne. Zrezygnować wypada w szczególności z omówienia literaturoznawczego kontekstu: nie tylko tak oczywistych dla dekonstrukcjonizmu systemów odniesienia, jakie stanowią strukturalizm i hermeneutyka, lecz także estetyki recepcji w jej różnorodnych postaciach, psychoanalizy, teorii aktów mowy oraz szeregu inicjatyw teoretycznych obejmowanych zazwyczaj ogólnym mianem poststrukturalistycznych badań literackich[7]. Trzeba jednak pamiętać, że ich wzajemne oddziaływanie, a także dekonstrukcyjna metoda formułowania własnych twierdzeń w trybie krytycznej analizy innych stanowisk sprawiają, iż wiele dekonstrukcyjnych poglądów dałoby się prościej przedstawić i staje się bardziej zrozumiałych, gdy rozpatruje się je w tych ramach. Należy jedynie zauważyć, że ze względu m.in. na późną recepcję strukturalizmu, jego rolę (głównego początkowo negatywnego układu odniesienia) pełniła na amerykańskim gruncie, na poły zastępczo, Nowa Krytyka — jako dominująca i najbardziej zinstytucjonalizowana wówczas postać uprawiania badań literackich — i jej to właśnie metody i założenia stały się przede wszystkim obiektem dekonstruowania. Pominąć również trzeba, z konieczności, charakterystykę poszczególnych odmian dekonstrukcjonizmu, rozwiniętych m.in. przez de Mana, Hillisa Millera czy Hartmana, by wymienić postaci najgłośniejsze. Niemniej należy wiedzieć, że każdy z nich ujawniał nieco inne preferencje tematyczno-metodologiczno-terminologiczne, które w konsekwencji różnicowały ich stanowiska także w podstawowych sprawach.

Filozoficzna twórczość Jacques'a Derridy jest bez wątpienia niekwestionowanym źródłem dekonstrukcjonizmu w teorii literatury. Nie należy jednak wnioskować na tej podstawie, że omawiana orientacja badawcza jest rezultatem zwykłego zaadaptowania czy przekładu idei Derridy na język nauki o literaturze. Badacze amerykańscy wnieśli tu wkład odrębny, szczególnie w zakresie analizy retorycznych trybów organizacji

---

[7] Związki dekonstrukcjonizmu ze współczesnymi kierunkami filozoficznymi i literaturoznawczymi obszernie omawiają wymienione książki metakrytyczne. Zob. także: D. C. Hoy, *The Critical Circle. Literature, History, and Philosophical Hermeneutics.* Berkeley 1978, s. 77—84 (Gadamer — Derrida). — E. W. Said, *The Problem of Textuality.* W: *Beginnings: Intention and Method.* Baltimore 1978 (Foucault — Derrida). — S. R. Suleiman, *Introduction: Varieties of Audience — Oriented Criticism.* W zbiorze: *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation.* Ed. S. R. Suleiman, I. Crosman. Princeton 1980 (estetyka recepcji — dekonstrukcjonizm). — S. Fish, *With the Compliments of the Author: Reflection on Austin and Derrida.* „Critical Inquiry" 1982, nr 4. — T. K. Seung, *Structuralism and Hermeneutics.* New York 1982, s. 268 n. — T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis 1983.

tekstu oraz teorii lektury; sam Derrida zaś z kolei nie mógłby zapewne zaakceptować wielu rozwiązań przez nich stosowanych (jak traktowanie dekonstrukcji jako metody czytania czy też zachowanie odrębności i pewnego uprzywilejowania pozycji dyscypliny). Nadto nie można nie zauważyć, że kluczowe pojęcie dekonstrukcji nieco inny sens implikowało w kontekście *stricte* filozoficznym, zarówno tradycyjnym, jak i w ramach współcześnie zróżnicowanych stanowisk (m.in. Platona, Kanta, Rousseau, Hegla, Nietzschego, Husserla, Heideggera, Austina, Wittgensteina, Levinasa), do których w polemicznym czy — rzadziej — aprobatywnym trybie odwoływał się Derrida wypracowując swe poglądy. Co innego zaś znaczyło w obrębie semiotyczno-literaturoznawczej problematyki oraz kwestionowanych czy rozwijanych wcześniejszych ujęć (zwłaszcza późnych pism Barthes'a, koncepcji intertekstualności Kristevej, semiotycznych pism Peirce'a, dzieł Burke'a czy Bachtina). Toteż zrekapitulowane tu zostanie stanowisko Derridy jedynie w niezbędnym wymiarze; w trzech kolejnych punktach ujmujących kwestie o największych, jak sądzę, praktycznych i teoretycznych konsekwencjach dla dekonstrukcjonizmu. Będzie mowa mianowicie o najogólniejszym sensie filozoficznego projektu Derridy; o głównych aspektach jego filozofii języka; o operacyjnym znaczeniu dekonstrukcyjnej strategii i roli związanych z nią „nierozstrzygalnych" pojęć.

Jakkolwiek dzieje dekonstrukcjonizmu świadczą o praktycznej instytucjonalizacji — ruchu w ramach literaturoznawstwa, trudno przeoczyć fakt, że istotny — i deklarowany — sens tej krytycznej teorii polega, rzec można, na generalnym „przewartościowaniu wszystkich wartości", tzn. na zakwestionowaniu nie tylko innych teorii literatury, lecz i powszechnie dotąd akceptowanych pojęć, metod, założeń, a niekiedy i racji bytu samej dyscypliny. Krytyka ta przyniosła już płodne rezultaty: spowodowała nowe ujęcie wielu podstawowych zagadnień (w tym zwłaszcza reprezentacji, mimetyczności i fikcjonalności); wniosła inspirujące idee do typologii form i koncepcji formacji dyskursywnych; postawiła w nowy sposób kwestie podmiotowości i autobiograficzności; sproblematyzowała złożone relacje między literaturą a krytyką (w jej szerokim rozumieniu). Przede wszystkim jednak zwróciła uwagę badaczy na konieczność krytycznej analizy procesów legitymizacji stosowanych metod i teorii, a także ich niestematyzowanych i nieuświadamianych założeń, które w istotnej mierze warunkują, czasem zaś nawet wyraźnie determinują kształt i znamiona przedmiotu poznania. Z tej obfitej problematyki wypada wybrać tu jedynie dwa kręgi zagadnień, stanowiące zresztą najczęstsze obiekty dekonstrukcjonistycznych analiz: status tekstu i problem tekstualności oraz status interpretacji i problem możliwości czytania. Odpowiednio do zainteresowań tymi badawczymi perspektywami dekonstrukcjonizm określany bywa albo jako szczególna poetyka „podwójne-

go związania" bądź techniczna procedura roztrząsania aporetycznej logiki tekstu, albo też jako metoda czy sposób czytania.

Pięć poniższych punktów o dekonstrukcjonizmie jest więc próbą wyartykułowania w możliwie zwięzłej i czytelnej zarazem postaci pięciu tez decydujących, moim zdaniem, o bulwersującym radykalizmie metodologicznym tej orientacji. Pisał Friedrich Nietzsche, że często jedyną drogą zwrócenia powszechnej uwagi na jakąś prawdę czy kwestię jest przedstawienie jej w postaci potwornego paradoksu [8]. Dekonstrukcjonizm można — między innymi — traktować jako eksperymentalną zmianę punktów widzenia; świadomie ekstrawagancki, wyrafinowany retorycznie, patetyczny w tonacji i skrajny we wnioskach sposób mówienia o kluczowych problemach badań literackich. W wyrazistym nacechowaniu stylistycznym tych tekstów zobaczyć wówczas można celowy zabieg, zmierzający do zatarcia nazbyt sztywnej granicy oddzielającej literaturę od krytyki i do promowania innego, bliższego literaturze i dawnym tradycjom interpretacyjnej sztuki, stylu literaturoznawczego pisarstwa. W osobliwej strategii czytania, ujawniającej niezwykłą logikę, której badane teksty są podporządkowane bez względu na to, za czym jawnie obstają i co *explicite* głoszą — dostrzec wypada intrygującą próbę podważenia najbardziej bodaj niewzruszonego literaturoznawczego paradygmatu, wyznaczonego przez ideę całościowości tekstu, i traktowania go jako nosiciela stabilnego (acz ukrytego i skomplikowanego) sensu oraz działań krytycznych nastawionych na poprawne wyjaśnienie owej formalno-znaczeniowej integralności poszczególnych utworów. Wreszcie, w radykalnej krytyce metodologicznej bezwiednie przyjmowanych (bo uznawanych za naturalne czy oczywiste) założeń, do której w konsekwencji z reguły dochodzi, rozpoznać przynajmniej należy dążenie do uwyraźnienia trudności myślowych danych stanowisk, zwrócenia uwagi na ukryte w nich antynomie jak też wzajemne ich uwarunkowania, które zwykle nazbyt łatwo bywały pomijane czy neutralizowane — docenić, krótko mówiąc, wartość refleksji o najogólniejszych warunkach uprawiania dyscypliny. W tej perspektywie widziany, byłby więc ów ruch krytyczny nieprzypadkową reakcją na odczuwany impas badań literackich. Zapewne, sam dekonstrukcjonizm nie wyprowadza literaturoznawstwa ostatecznie z owego impasu. Czyni go jednak z pewnością czymś możliwie trudnym do zniesienia. „Krytyczny dyskurs jest krytyczny — powiada Hartman — pozwala nam na zachowanie, lecz nie na substancjalizowanie naszych iluzji" [9].

---

[8] F. Nietzsche, *Ludzkie arcyludzkie*. T. 1. Przełożył K. Drzewiecki. Warszawa 1910, § 307.

[9] G. H. Hartman, *Crossing Over: Literary Commentary as Literature*. „Comparative Literature" 1976, Summer.

1

Jak zauważył Richard Rorty — jeden z nielicznych krytycznych sympatyków dekonstrukcjonizmu wśród filozofów — niezwykły impet filozoficznego projektu Derridy wynika z przemyślenia konsekwencji prostego spostrzeżenia: f i l o z o f i a j e s t r o d z a j e m p i s a r s t w a[10]. Tymczasem — streszczam najkrócej stanowisko Derridy — filozofowie piszą wprawdzie, lecz nie są skłonni uznać, by mogło to w decydującej mierze warunkować zakres i charakter ich działalności. Przeciwnie: traktując pisanie jako nieuniknione narzędzie mediacji (tym lepsze, im bardziej zdaje się neutralne), określają zazwyczaj specyfikę swych zadań z (nieprzypadkowym) pominięciem roli pisma czy, ogólniej, języka — zwróconych bowiem bezpośrednio ku fundamentalnym porządkom znaczenia, myśli, rozumu czy Słowa. Filozofia w swej typowej, profesjonalnej postaci stara się zatem, rzec można, zignorować lub zatrzeć swój tekstualny status; jednak zarówno ślady tych usiłowań, jak i faktyczna rola języka mogą zostać zdekonspirowane w dekonstrukcyjnej uważnej lekturze, ujawniającej rozmaite sposoby, dzięki którym bezwiednie stosowane figury i retoryczne strategie języka zniekształcają i rozkładają *explicite* sformułowane filozoficzne programy.

Nobilitacja retorycznej „maszynerii" języka nie dokonuje się oczywiście bez konsekwencji dla statusu literatury i krytyki literackiej. Kompetencje krytyka w zakresie technik retorycznej analizy, dotąd niezbyt doceniane — teraz stawiają go w roli głównego eksperta badań nad wszelkimi dyskursywnymi dyscyplinami. Literatura natomiast, samoświadoma wszak od dawna swej retorycznej natury, przesuwa się zdecydowanie ku centrum dyskursywnego pola, skąd z kolei musi zostać wycofana, wskutek swego uwarunkowania filozoficznymi założeniami, jakie nieświadomie zaaprobowała. Dekonstrukcjoniści, nie rezygnując z utrzymania odrębności obu dziedzin, często pokazują wzajemne związanie i zmienną hierarchię między nimi, zwracając uwagę w szczególności na samoobalające efekty aporetycznej logiki, jaka charakteryzuje ich oddziaływanie. Do tego sposobu czytania — trochę „podejrzanie staromodnego" w opinii Rorty'ego — potrzebne są dwie prostoduszne osoby odmiennego rodzaju:

> [potrzebny jest] profesjonalny filozof, który czuje się osobiście dotknięty sugestią, by on mógł być podporządkowany determinantom tekstualnym, oraz naiwna wytwórczyni literatury, której rzednie mina, kiedy dowiaduje się, że jej utwór może być podtrzymywany przez filozoficzne opozycje. Filozof myśli o sobie jako o mówiącym klarownym, czystym, przezroczystym językiem. Poetka żywi nieśmiałą nadzieję, że jej bezpośredni notatnik będzie się podobać. Oboje wpadają w przerażenie, kiedy dekonstrukcjonista ujawnia, że każde z nich uży-

---

[10] Zob. R. R o r t y, *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida.* „New Literary History" 1978, nr 1.

wało złożonych idiomów, do których ta druga osoba istotnie się przyczyniła. Obojgu wszystko rozpada się na kawałki od tej wiadomości. Dziki bezład opanowuje ich słowa, a głosy ich łączą się w niemilknącym androgynicznym skamleniu. Dekonstrukcjonistyczna interwencja wytworzyła znowu doskonałe, rozprzestrzeniające się nierozstrzygnięcie [*undecidable*] [11].

Fikcyjny ten przykład dobrze ilustruje pewne, uderzające na pierwszy rzut oka, cechy nastawienia badawczego dekonstrukcjonistów. Zestawienie wyróżnia przedstawicieli filozofii i literatury, gdyż dyskursy obu tych dziedzin dostarczają modelowych postaci dwóch aspektów (pozornie przez nie rozdzielonych) semantycznej organizacji właściwych każdemu tekstowi (pismo, jak mówi Derrida, jest zawsze „gąszczem filozofii i literatury") [12]. Natura sprzężenia zwrotnego, jaka charakteryzuje ich współwystępowanie w rozmaitych wariantach (literalne i figuralne, konstatywne i performatywne, referencjalne i retoryczne), jest tu obiektem uważnych i szczegółowych roztrząsań. Stereotypowe postawy wykorzystane w tym przykładzie uzmysławiają główny kierunek analitycznej refleksji, zmierzającej przede wszystkim do krytyki oczywistości (tj. tego, co bezpośrednie i bezzałożeniowe), do dekonstruowania „dogmatów" zarówno zdrowego rozsądku, jak wiedzy filozoficznej czy literaturoznawczej. Profesjonalny dyskurs filozofa cechuje przeświadczenie o neutralności medium i wiara w bezpośrednie odniesienie do tego, co jest poza wszelkimi reprezentacjami; naturalna dykcja literata zdaje się polegać na uznaniu poetyckiej „mowy innej" jako afilozoficznej i aintelektualnej. Pierwszy pomija rolę pisma („*écriture*") jako „źródłowej" mediatyzacji i prymarnej różnicującej aktywności oraz języka, będącego efektem tego pierwotnego procesu. Drugi nie bierze pod uwagę nieuchronnych ukrytych założeń o rozmaitym, także najogólniejszym charakterze, które, nawet gdy występują w najbardziej trywialnej postaci (potocznych hipotez o rzeczywistości), noszą ślady metafizycznych opozycji.

Badanie funkcji tych pominiętych czynników, które z ukrycia rządzą dyskursami, opiera się na rozpoznaniu faktycznego charakteru samych opozycji oraz roli pisma w ogólności. Wedle Derridy bowiem myśl w zachodniej tradycji filozoficznej jest strukturowana zawsze w terminach opozycji: bycia/nicości, istoty/zjawiska, wewnętrznego/zewnętrznego, rzeczywistości/przedstawienia, rzeczy/znaku, dobra/zła, prawdy/fałszu, ducha/materii, duszy/ciała, życia/śmierci, natury/kultury, świadomości/nieświadomości, bezpośredniego/zmediatyzowanego, tożsamości/różnicy, mowy/pisma, znaczonego/znaczącego itd., itd. Opozycje te jednakże nie pole-

---

[11] R. Rorty, *Deconstruction and Circumvention*. „Critical Inquiry" 1984, nr 1.

[12] Zob. G. H. Hartman, *Saving the Text. Literature / Derrida / Philosophy*. Baltimore 1981, s. XVIII. — Zob. też E. Donato, *The Idioms of the Text: Notes on the Language of Philosophy and the Fictions of Literature*. „Glyph. Johns Hopkins Textual Studies" t. 2 (1977). — *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Katowice 1985.

gają na polaryzacji równoważnych i odrębnych jednostek, lecz zestawione są w sposób hierarchiczny i wartościujący; tak mianowicie, że pierwszy z tych terminów w każdej parze ma charakter prymarny i dodatni, podczas gdy każdy drugi — wtórny i negatywny. Tak oto hierarchiczne opozycje rządzące zachodnią filozofią uprzywilejowują stale podobnego typu kategorie: jedności, tożsamości, bezpośredniości, prawdy, dobra, esencji..., a bycie określają zawsze w terminach obecności [13].

Krytyka Derridy zogniskowana jest na — pozornie — marginalnym przypadku takich asymetrycznych uporządkowań: na uprzywilejowaniu mówionego słowa nad pisanym, gdzie uznanie prymatu naturalnej mowy łączy się bezpośrednio z możliwością odsłonięcia prawdy oraz samoobecnością tego, co istnieje; gdzie zatem w jednym akcie rozpoznać można zasadnicze rysy owej postawy filozoficznej, łączącej (w terminach Derridy) fonocentryzm z logocentryzmem i metafizyką obecności. Powszechnie przyjęty model komunikacji ma, wedle niego, charakter fonocentryczny, tzn. uprzywilejowujący głos kosztem pisma (uznawanego za mistyfikujący substytut mowy), a sygnifikat kosztem sygnifikansu (traktowanego jako neutralne medium dla porządku myśli). W koncepcji tradycyjnej, jednym słowem, mowa rozumiana jest jako proces bezpośredniego i spontanicznego ujmowania znaczenia. Zatarcie sygnifikansów w mowie (będące *implicite* zatarciem pisania) ma istotne konsekwencje filozoficzne; łącząc „możliwość obiektywności, tj. powtarzalność manifestacji, z prymatem znaczenia nad zjawiskiem" [14] — staje się bowiem zasadniczym warunkiem idei prawdy. W ten sposób fonocentryczna opcja daje podstawę nastawieniu logocentrycznemu, polegającemu na wierze w samoobecność znaczenia, na uznaniu prymatu i uprzywilejowanego statusu rozumu, który zdaje się obywać bez pomocy języka w dociekaniu fundamentalnej prawdy. Najprostszym i najwymowniejszym zarazem przykładem rozpowszechnienia i współzależności fonocentryzmu, logocentryzmu i metafizyki obecności jest dla Derridy akt recepcji własnej mowy („*s'entendre parler*"), a także sytuacja bezpośredniej rozmowy, gdzie słyszenie i rozumienie zdają się utożsamiać, sygnifikansy zaś zacierają się w swej naturalnej przejrzystości otwierając podmiotowi bezpośredni dostęp do jego świadomości; gdzie mówimy, co chcemy powiedzieć, i wiemy, co mówimy.

> System języka skojarzony z fonetyczno-alfabetycznym pismem jest tym, wewnątrz którego logocentryczna metafizyka, określająca sens bycia jako obecność, może być wytworzona. Ten logocentryzm, ta epoka pełnej mowy, jest zawsze umieszczana w nawiasie, zawieszana, natomiast tłumiona dla istotnych powodów jest wszelka refleksja o źródle i statusie pisma [...] [15].

[13] Zob. Derrida: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych; Of Grammatology,* s. 12 n.

[14] Culler, *On Deconstruction,* s. 108. Por. Derrida, *Of Grammatology,* s. 7—8.

[15] Derrida, *Of Grammatology,* s. 43.

2

Poglądy Derridy o naturze i funkcjach języka nie wyprowadzane są nigdy wprost, lecz zawsze w toku dekonstrukcyjnej analizy dominujących stanowisk; w tym wypadku ogólnych koncepcji sygnifikacji, łączących się zasadniczo z tradycyjną ideą języka jako nomenklatury i taksonomii. Główne elementy jego stanowiska: o języku jako systemie różnic, o niezdeterminowaniu znaczenia, o nieuniknienie figuralnym charakterze języka — zawarte są w krytycznych roztrząsaniach tekstów de Saussure'a, Austina oraz w nawiązaniu do myśli Hegla, Heideggera i Nietzschego.

Oto najzwięźlejszy schemat stosowanego rozumowania. De Saussure definiuje język jako system znaków. Znaki są arbitralne i diakrytyczne; każdy z nich określa się nie przez swe esencjalne, odrębne własności, lecz przez różnice — co ostatecznie prowadzi do konkluzji, że „w języku istnieją tylko różnice b e z s k ł a d n i k ó w p o z y t y w n y c h"[16]. W rezultacie przyjęcia nieumotywowanej natury znaku oraz koncepcji języka jako systemu różnic powstaje paradoksalne pojęcie ustanowionego „śladu („*trace*") o strukturze nieskończonych odniesień, jako możliwości wspólnej wszystkim systemom sygnifikacji[17]. Nie ma więc w tym sensie w języku żadnej jednostki podstawowej; ślad bowiem, czy raczej zarys (w znaczeniu zarysu czegoś/po czymś), sam nie istnieje („istnieć to znaczy być, być jednością, być-obecnym"[18]), lecz tylko manifestuje się w grze różnic pisania. W *Kursie językoznawstwa ogólnego* jednakże pojęcie znaku jest terminem pozytywnym. Opiera się ono na rozróżnieniu między tym, co zmysłowe, a tym, co pojęciowe (łączy „pojęcie i obraz akustyczny") — rozróżnieniu tego rodzaju, że sugeruje ono czasem związek dwóch odrębnie istniejących rzeczy, z których pierwsza wydaje się podporządkowywać sobie drugą, obie zaś razem wykluczają pismo jako istotny element języka:

> pismo samo w sobie jest obce wewnętrznemu systemowi języka.
>
> Język i pismo to dwa odrębne systemy znaków; jedyną racją bytu pisma jest to, że jest obrazem języka; przedmiotu językoznawstwa nie określa połączenie wyrazu pisanego i wyrazu mówionego: przedmiotem tym jest wyłącznie wyraz mówiony[19].

---

[16] F. d e S a u s s u r e, *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłumaczyła K. K a s p r z y k. Warszawa 1961, s. 128. O historycznym znaczeniu tej koncepcji języka zob. J. L a l e w i c z, *De Saussure: program lingwistyki nieredukcjonistycznej*. W zbiorze: *U progu współczesności. Z dziejów doktryn antypozytywistycznych*. Wrocław 1978.

[17] Zob. D e r r i d a, *Of Grammatology*, s. 46 n. Zob. też C u l l e r, *On Deconstruction*, s. 108 n.

[18] D e r r i d a, *Of Grammatology*, s. 167.

[19] D e S a u s s u r e, *op. cit.*, s. 39.

Pismo zaś jest zewnętrznym uzupełnieniem, przedstawieniem przedstawienia, jedynie technicznym środkiem zapisu i utrwalenia znaku. Kiedy jednak trzeba określić relacyjną naturę językowych jednostek, to okazuje się wówczas, że pismo, systematycznie degradowane w tekście *Kursu językoznawstwa ogólnego*, stanowi najlepszą ilustrację uniwersalnych cech języka [20]. Stąd konkluzje rozważań Derridy zmierzają do odwrócenia i przeformułowania hierarchicznej opozycji mowy i pisma poprzez dostrzeżenie, iż jeśli nawet pismo jest określone tylko przez cechy tradycyjnie mu przypisywane, to mowę można uznać za pewną formę pisania (w szerszym znaczeniu). Ten nowy, generalny sens pisania, archi-pisania czy proto-pisania, obejmuje teraz i sytuuje w nowym kontekście dawną opozycję.

Argumentacja Derridy zmierza: do ujawnienia sprzeczności między radykalnymi implikacjami koncepcji języka jako systemu różnic a równoczesną afirmacją „logocentryzmu" w koncepcji znaku; następnie do demonstracji szczególnej logiki rządzącej nierozstrzygalną grą między tymi ujęciami na przykładzie opozycji mowa/pismo; wreszcie do pewnego rodzaju rozwiązania czy stematyzowania tych sprzeczności dzięki powtórzeniu na poziomie metateoretycznym owego trybu postępowania, który tu prowadzić ma od lingwistyki do gramatologii jako nauki o piśmie i tekstualności w ich najogólniejszych znaczeniach. Nie chodzi tu więc, co wymaga podkreślenia, o próbę dowodzenia pierwszeństwa pisma nad mową (w ich zwykłych znaczeniach); choć, jak przyznają nawet sympatycy, niepohamowana skłonność filozofa do wykorzystywania wszelkich możliwości skojarzeniowych dla swego celu przyczyniła się, zwłaszcza w *De la grammatologie*, do niejasności w tej kwestii. Idzie o pewną zasadę badania — polegającą na rozpoznaniu w tym, co dodatkowe i wtórne, modelowych postaci generalnych cech obu antagonistycznych form badanego zjawiska. Idzie nadto o odkrycie niezwykłej logiki suplementarności (będzie o niej mowa niżej), rozsadzającej od wewnątrz klasyczne zasady myślenia. Idzie wreszcie o uchwycenie prymarnego procesu czasoprzestrzennego różnicowania, owej różni („*différance*"), która, jak próbuje Derrida pokazać, jest podstawą i warunkiem tego, co wydaje się bezpośrednie i samoobecne. Samoobecność znaczenia czy świadomości jest z tego punktu widzenia iluzją wytworzoną w efekcie stłumienia zróżnicowanych struktur, którym zawdzięcza ona swe istnienie.

Jeśli lektura *Kursu językoznawstwa ogólnego* posłużyła Derridzie, najogólniej biorąc, do analizy znaczenia elementarnych jednostek języka jako systemu różnic, to lektura *How to Do Things with Words* Austina wykorzystana została zasadniczo do wyjaśnienia kwestii znaczenia wypowiedzi poprzez analizę systemu aktów mowy. Jak wiadomo, Austin rozpoczyna swe dociekania od rozróżnienia dwóch klas wypowiedzi: kon-

---

[20] Zob. *ibidem*, s. 127 n. — Derrida, *Of Grammatology*, s. 43 n.

statywów, czyli zwykłych wypowiedzi, które mogą być prawdziwe lub fałszywe, oraz performatywów (uznawanych dotąd za marginalne i dewiacyjne przypadki pseudozdań), które nie podpadają pod to kryterium, a wypowiadanie jest tu zarazem wykonywaniem tego, o czym mowa. Kryterium prawdy/fałszu wskazuje na relację, która zawsze obowiązuje; kryterium stosowności/niestosowności, któremu podlegają performatywy, ma natomiast charakter społecznej konwencji, zinstytucjonalizowanego uznania — zmienić się zatem może wraz ze zmianą warunków wypowiedzi. W toku dowodzenia okazuje się jednakże, że w pewnym sensie wszelkie (także konstatywne) wypowiedzi są „zarażone" performatywnością: ze względu na to, że można je traktować jako performatywne akty konstatacji, że ubocznie spełniają one także akty typowo performatywne, że wreszcie wszystkie podpadają pod kryterium stosowności. Analiza rozpoczęta od opozycji między normalnymi zdaniami a dewiacyjnymi formami prowadzi zatem do wniosku, że konstatywy mogą być faktycznie szczególnym przypadkiem zgeneralizowanej performatywności [21]. Zachodzi tu zjawisko często wskazywane przez dekonstrukcyjne operacje, kiedy to wewnętrzne zróżnicowanie cech wypowiedzi hipostazowane jest jako różnica między odmiennymi empirycznymi typami wypowiedzi [22].

Odrzuciwszy opozycję mówienia i robienia, Austin wprowadza koncepcję innego zróżnicowania aktów mowy — ze względu na ich moc lokucyjną, illokucyjną i perlokucyjną. Znaczenie wypowiedzi wyjaśnione tu zostaje zasadniczo ze względu na zaakceptowanie konwencjonalnej procedury, a więc na swe kontekstowe uwarunkowanie (Austin utrzymuje jednak również kryterium znaczenia intencji obecnej dla świadomości podmiotu w akcie wypowiedzi, a relacje między tymi kryteriami są przedmiotem osobnej uwagi Derridy). Celem Austina jest tu odróżnienie „poważnych" wypowiedzi naturalnego języka jako podstawowych, podpadających pod kryterium prawdy/fałszu i respektujących konwencjonalną procedurę ich uznawania, od „niepoważnych": wypowiedzi fikcyjnych, scenicznych, cytatów *etc.* — jako pochodnych, imitujących faktyczne akty mowy i pasożytniczo uzależnionych od ich spełnienia.

Argumentacja Derridy zmierza tu do wykazania dwóch rzeczy. Po pierwsze, jeśli warunkiem znaczenia jest spełnienie konwencjonalnej, powtarzalnej procedury, to „imitacyjność" (w najogólniejszym sensie) nie jest zjawiskiem pochodnym w stosunku do „oryginalnej" wypowiedzi, lecz odwrotnie: stanowi jej warunek możliwości. Jakakolwiek językowa

---

[21] Zob. J. Derrida, *Signature Event Context*. W: *Margins of Philosophy*. (Część 1 tego eseju, pt. *Pismo i telekomunikacja*, w tłumaczeniu J. Skoczylas, ogłoszona została w „Tekstach" ⟨1975, nr 3⟩).

[22] Zob. B. Johnson, *Różnica krytyczna*. Przełożyła M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2.

sekwencja może być znacząca i zrozumiała tylko o tyle, o ile jest powtarzalna, o ile może być odtwarzana w różnych sytuacjach i przez różne osoby. Iterabilność — szczególna zasada odkryta przez Derridę, która wiąże w sposób konieczny powtórzenie z innością, odróżnieniem i zmianą — jest tu uznawana za generalny warunek inteligibilności, o znacznych konsekwencjach filozoficznych. Z tej perspektywy m.in. „niepowtarzalność” jest inną nazwą dla pełnej i bezpośredniej obecności, a powtarzalność — koniecznym warunkiem czytelności [23]. Po wtóre, skoro znaczenie i illokucyjna moc wypowiedzi zależy w istotnej mierze od kontekstu i jego rozpoznania, to teoria aktów mowy winna być zdolna zasadniczo do przewidzenia i specyfikacji każdej ewentualnej cechy kontekstu, która mogłaby wpłynąć na powodzenie danej wypowiedzi. Jak też zauważył Austin, „całkowity akt mowy w całkowitej mownej sytuacji jest jedynie aktualnym zjawiskiem, które, w ostateczności, musimy być zdolni ocenić” [24]. Wszelako całkowity kontekst jest nie do pojęcia ani praktycznie, ani teoretycznie (ze względu na jego niewyczerpalność w opisie oraz samorództwo nowych kontekstów, które owe opisy same wprowadzają). Znaczenie jest zatem kontekstowo uwarunkowane, lecz same konteksty nie mogą zostać domknięte czy ograniczone. Derrida pisze:

> Oto jest mój punkt wyjścia: żadne znaczenie nie może być określone poza kontekstem, ale nie ma kontekstu w pełni nasyconego. To, co tu omawiam, nie jest bogactwem substancji, semantyczną płodnością, ale raczej strukturą, strukturą pozostałości czy iteracji [25].

Toteż w miejsce znaczenia danego w tekście i odkrywanego w akcie lektury czy interpretacji Derrida proponuje ujęcie znaczenia znaczenia jako „nieskończonej implikacji”, rozumianej jako proces dyseminacji, przeciwstawny wobec kontrolowanej polisemii języka.

Przebieg myślowy zawarty w eseju *Biała mitologia* [26], by poprzestać w tym wypadku jedynie na ogólnej konkluzji, poświęconym analizie roli metafory w filozoficznym dyskursie, dokonuje się, generalnie biorąc, w podobnym trybie i podobne też przynosi dekonstrukcyjne rezultaty. Metafora, uznawana za marginalny chwyt czy nieistotny ornament pier-

---

[23] O iterabilności zob. J. Derrida, *Limited Inc*. Transl. S. Weber. „Glyph” t. 2 (1977), s. 190, 200—201, 241—249. O filozoficznych implikacjach zob. Fish, *op. cit.*

[24] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Wyd. 2. Ed. J. O. Urmson, M. Sbisà. Oxford 1976, s. 148.

[25] J. Derrida, *Living On*. Transl. J. Hulbert. W zbiorze: *Deconstruction and Criticism*. Ed. H. Bloom et al. New York 1979, s. 81. Zob. też Culler, *On Deconstruction*, s. 123.

[26] Tekst ten dostępny jest w języku polskim. Zob. J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przełożyła W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3. Zob. też dyskusję Ricoeura z poglądami Derridy: P. Ricoeur, *Meta-foryczne i meta-fizyczne*. Tłumaczył T. Komendant. „Teksty” 1980, nr 6.

wotnie dosłownego języka, rządzi, jak się okazuje, całym polem „zachodniej metafizyki", przejrzystość referencjalnego języka zaś rozpoznana zostaje jako efekt zatarcia czy zapomnienia jego fundamentalnie figuralnej natury. Asymetria binarnego modelu — mowy i pisma, konstatywnego i performatywnego, dosłownego i figuralnego — oraz rodzaj sprzężenia zwrotnego występujący między jego członami tworzą nierozstrzygalną strukturę stałej oscylacji znaczeń i niestabilnej, ciągle zmieniającej się hierarchii, którą z nieznużoną konsekwencją i uporem odsłaniają dekonstrukcyjne lektury [27].

3

D e k o n s t r u k c j a, c z y l i r o z b i ó r k a. Najprostsze znaczenie dekonstrukcji najbliższe jest też swojskiemu dla badaczy literatury pojęciu analizy, w jej etymologicznym znaczeniu roztrząsania i rozbioru [28]. Z tego punktu widzenia można by dekonstrukcjonizm określić po prostu jako rygorystyczną w założeniu analitykę tekstualności. W pierwszej wersji *De la grammatologie* Derrida używał innego jeszcze określenia: pojęcia destrukcji w Heideggerowskim znaczeniu, a więc jako swego rodzaju „oczyszczenia" fundamentalnej struktury z mistyfikujących i tłumiących ją późniejszych warstw dyskursu [29]. W ostatecznej wersji *De la grammatologie* stosowane jest, obocznie z dekonstrukcją, pojęcie de-sedymentacji (wywodzące się z kolei z Husserlowskiego pojęcia sedymentacji — zestalania czy osadzania). W tym znaczeniu dekonstrukcja byłaby — cytuję określenie Harariego — „przebyciem drogi wśród tekstualnych warstw w celu pobudzenia i ujawnienia zapomnianych czy uśpionych osadów znaczenia, jakie narosły i osadziły się w materii tekstu"; „techniką roz-warstwiania (de-sedymentacji) tekstu w celu wydobycia z powrotem na powierzchnię tego, co z a w s z e j u ż wpisane było w jego teksturę" [30].

Przywołane określenia wskazują na wstępny, „archeologiczny" czy też po nietzscheańsku: „genealogiczny", wymiar jej krytycznego działania, identyfikującego antynomiczne, lecz zawsze też zhierarchizowane zasady semantycznej organizacji, które skrycie rządzą znaczeniem konkretnego tekstu, a na jego powierzchni ujawniają się często pod postacią

---

[27] Przykłady dekonstrukcyjnych strategii i stylów czytania zawierają przełożone na język polski prace Derridy, de Mana, Donato („Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2—3) oraz Riddela i Cullera (w druku).

[28] Zob. J o h n s o n, *op. cit.* — S. C i c h o w i c z, *Bez złudzeń*. „Teksty" 1975, nr 3.

[29] Zob. G. Ch. S p i v a k, *Translator's Preface*. W: D e r r i d a, *Of Grammatology*, s. XLIX.

[30] J. V. H a r a r i, *Introduction*. W zbiorze: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. J. V. H a r a r i. Ithaca, New York, 1979, s. 37. Zob. też D e r r i d a, *Of Grammatology*, s. 86.

dwuznaczności, sprzeczności, niekonsekwencji czy niezrozumiałości. W przypadkach szczególnie spektakularnych cała dekonstrukcyjna operacja rozwija jakby jedynie dekonstrukcyjny potencjał zawarty w niewinnych i marginalnych sformułowaniach kluczowych „nierozstrzygalnych" pojęć. Taka jest rola „suplementu" w tekście Rousseau, który użyty tam do określenia relacji między naturą i kulturą, mową i pismem, kopulacją i masturbacją, do oddzielenia, przeciwstawienia i zhierarchizowania ich między sobą, sygnalizuje równocześnie faktycznie dokonujący się w tekście proces rozkładu i specyficznego odwrócenia tych opozycji [31]. Taką dekonstrukcyjną funkcję pełni „*pharmakon*" u Platona, „*parergon*" u Kanta, „*hymen*" u Mallarmégo czy wspomniane już „pismo" u de Saussure'a. Derrida stara się pokazać że w każdym z tych przypadków dokonuje się w ramach tekstu wewnętrzna krytyka bezpośredniej argumentacji; „nierozstrzygalniki" (nazwane tak przez analogię do pewnych zdań, które — według twierdzenia Gödla — wchodząc w skład systemu, nie są wyprowadzalne z jego aksjomatów, co decyduje o niezupełności danego systemu logicznego) należą do argumentacji, lecz nie dają się wpisać w ramy binarnych opozycji, pozostając jednakże między nimi — co w konsekwencji powoduje ich rozkład i przeobrażenie, restrukturyzację całego układu, bez wprowadzania trzeciego terminu, jak też stosowania zewnętrznych wobec tekstu metod jego rozbioru.

Ważną cechą tych operacyjnych kategorii — i wszystkich innych z Derridańskiego słownika: różni („*différance*"), archi-pisania, śladu, dyseminacji *etc.* — jest to, że n i e m o g ą b y ć d o s t r z e ż o n e p r z e z p i s z ą c e g o (niczym ślepa plamka na siatkówce oka) i w jakiś sposób refleksyjnie stematyzowane — są bowiem tym, co z zasadniczych przyczyn wymykać się musi jego kontroli. Jak zauważa Derrida:

> pisarz pisze *w* języku i *w* logice, których systemu, praw i życia jego dyskurs z definicji nie może opanować bezwzględnie. Używa ich tylko, pozwalając, by rządził nim w pewien sposób i do pewnego stopnia ów system. A lektura musi zawsze dążyć do pewnego, nie przewidzianego przez pisarza, powiązania tego, czym on włada, z tym, nad czym nie panuje spośród form języka, którego używa. To powiązanie nie jest określonym ilościowym rozdzieleniem cienia i światła, słabości i siły, lecz znaczącą strukturą, którą krytyczne czytanie powinno w y t w o r z y ć [32].

Uwaga ta brzmi jak dalekie echo hermeneutycznej dewizy: „lepiej zrozumieć autora, niż on sam siebie rozumiał" [33]. Istotnie, wydaje się, że dekonstrukcja działa na analogicznym poziomie, konfrontując to, co bez-

---

[31] Zob. D e r r i d a, *Of Grammatology*, rozdz. „*...That Dangerous Supplement...*"

[32] *Ibidem*, s. 158.

[33] Formuła W. D i l t h e y a (*Powstanie hermeneutyki*. W: *Pisma estetyczne*. Przełożyła K. K r z e m i e n i o w a. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. K u d e r o w i c z. Warszawa 1982, s. 319). O filologiczno-filozoficznych dziejach tej hermeneutycznej dewizy zob. A. B r o n k, *Rozumienie — dzieje — język. Filozoficzna hermeneutyka H. G. Gadamera*. Lublin 1982, s. 279—287.

wiednie stosowane czy nieświadomie zakładane, z prowadzoną *explicite* argumentacją tekstu. Nie lekceważy też wypracowanych w tradycji hermeneutycznej sposobów odczytywania. Zupełnie inne przynosi jednak rezultaty. Wyprowadzone na powierzchnię sprzeczne porządki znaczeń wytwarzają nieodmiennie efekt niekonkluzywności, nierozstrzygnięcia i dyspersji sensu, pozbawionego kontekstowych granic — a zatem i możliwości wykroczenia poza różnicującą aktywność języka. Nietrudno też zauważyć, że same operacyjne kategorie naznaczone są owymi ambiwalentnymi, wewnętrznie sprzecznymi semantycznymi rysami (nieco podobne w tym do „płynnych pojęć", o których onegdaj Lévi-Strauss pisał we *Wprowadzeniu do twórczości Marcela Maussa*). Cechy narzędzia badania współbrzmią tu nieodparcie z charakterystyką przedmiotu poznania. Także i z tego względu konieczne jest więc wyprowadzanie dekonstrukcyjnych operatorów każdorazowo z tekstury obiektu badania. Obserwacja ta pozwala dostrzec racjonalne uzasadnienie znamiennej cechy dekonstrukcyjnych strategii, ściśle związanych z „indagowanymi" tekstami, oraz wielokrotnie przez Derridę wypowiadanego poglądu, iż nie można ich określać w oderwaniu od lekturowej praktyki; nie ma i nie może być, wedle niego, żadnej uniwersalnej metody dekonstruowania.

Postulowana jako zmienna, wieloraka i niedefiniowalna, dekonstrukcyjna strategia tekstualna (pisania/czytania), „dzięki środkom podwójnego gestu, podwójnej nauki, podwójnego pisania dokonująca obalenia klasycznych opozycji o r a z generalnego p r z e m i e s z c z e n i a systemu" [34] — została w toku teoretyczno-krytycznej działalności, co nieuchronne, faktyczne zinstytucjonalizowana, jako rozpoznawalna, specyficzna i powtarzalna metoda czytania. W ujęciu Jonathana Cullera (które zdążyło już stać się nieomal klasyczną definicją), podsumowującego dekonstrukcyjną praktykę w formule standardowego zachowania, wygląda ona następująco:

> zdekonstruować opozycje, takie jak obecność/nieobecność, mowa/pismo, filozofia/literatura, dosłowne/metaforyczne, centralne/marginalne — to nie znaczy zniszczyć je, dochodząc do jakiegoś nowego monizmu, wedle którego powinny być jedynie nieobecność, pisanie, literatura, metafora czy marginalność. Zdekonstruować opozycję to znaczy rozwiązać i przemieścić ją, dla odmiennego jej usytuowania. Schematycznie rzecz biorąc powoduje to kilka odrębnych posunięć:
>
> (A) udowodnienie, że opozycja jest metafizyczną impozycją poprzez (1) uwydatnienie jej założeń — zadanie, które może wymagać obszernej analizy licznych tekstów — i (2) pokazanie, jak jest ona podważana w tekstach, które ją artykułują i na niej się opierają.
>
> Lecz (B) równocześnie utrzymuje się opozycję poprzez (1) posłużenie się nią w ramach argumentacji (charakterystyki mowy i pisma nie są błędami, których trzeba się wyprzeć, lecz istotnym źródłem dowodzenia) i poprzez (2) powtórne zainstalowanie jej w odwróceniu, gdzie otrzymuje ona odmienny sta-

[34] D e r r i d a, *Margins of Philosophy*, s. 329.

tus i funkcję. Kiedy mowa i pismo są odróżnione jako dwie wersje uogólnionego proto-pisania, opozycja nie ma tych samych implikacji, jak wówczas, gdy pisanie jest pojmowane jako techniczne i niedoskonałe przedstawienie mowy. Różnica między dosłownym i figuralnym, istotna w dyskusji o funkcjonowaniu języka, pracuje inaczej, kiedy dekonstrukcyjne odwrócenie identyfikuje dosłowny język jako figurę, której figuralność ma być zapomniana, niż wówczas, gdy traktuje się figurę jako odchylenie od właściwej, normalnej dosłowności [35].

Trzy kwestie wymagają w związku z tym dobitnego podkreślenia. Po pierwsze, dekonstrukcja niczego nie odrzuca. Nie zmierza do wyeliminowania dominującego stylu myślenia w kategoriach binarnych opozycji — wpisuje je natomiast w ramy odkrytego przez siebie układu uwarunkowań i reinterpretuje wedle swej wiedzy o aporetycznej logice sygnifikacji, jaka w tekstach najrozmaitszego rodzaju faktycznie funkcjonuje. Nie dyskwalifikuje też istniejącego repertuaru pojęć i technik analityczno-interpretacyjnych — sytuuje je jednak w kontekście, który pozwala poddać to, co wydaje się obowiązujące, naturalne czy bezdyskusyjne, krytycznej problematyzacji, odsłaniającej historyczne i kulturowe procesy uprawomocniania takich pojęć i twierdzeń. „Ta krytyka nie pyta, co to zdanie znaczy, ale: z czego się zrodziło? co ono zakłada?” [36] Po wtóre nie proklamuje dekonstrukcjonizm ani idei „bezsensowności” tekstu, ani całkowitej swobody czytelników w przypisywaniu mu dowolnych znaczeń. Kwestionuje natomiast przekonanie o istnieniu określonego jednolitego znaczenia oraz możliwość dokonania jego właściwej i, by tak rzec, ostatecznej wykładni („tekst znaczy w więcej niż jeden sposób i na rozmaitych poziomach eksplicytności” [37]). Po trzecie wreszcie, nie aspiruje dekonstrukcjonizm do statusu obiektywnej nauki i ustalenia niepodważalnej wiedzy. Pryncypialnie antydogmatyczny, świadom jest też uwarunkowań własnego stanowiska jak i możliwości pojawienia się innych odczytań oraz płodniejszych poznawczo strategii krytycznych [38].

4

„Nie ma nic poza tekstem [*il n'y a pas de hors-texte*]” — powiada Derrida [39] — a rozumieć to wypada zapewne w obu znaczeniach: zarówno w tym, że tekst nie ma poza sobą żadnej podstawy, a wszelkie odniesienia zewnętrzne są iluzjami czy „mirażami” retorycznych strategii języka; jak i w tym, że tekst nie ma granic, a tekstualność w najogólniejszym znaczeniu jest także właściwa sposobowi ist-

---

35 Culler, *On Deconstruction*, s. 150.
36 B. Johnson, *Translator's Introduction*. W: Derrida, *Dissemination*, s. XV.
37 *Ibidem*, s. XIV.
38 Zob. Leitch, *op. cit.*, s. 178—182.
39 Derrida: *Of Grammatology*, s. 158; *Dissemination*, s. 328.

nienia tego, co rzeczywiste. Tekst w tej nowej postaci to fragment wycięty z pola owej uniwersalnej tekstualności. W jego znamionach, co nietrudno zauważyć, kulminują cechy kluczowych pojęć z Derridańskiego słownika. Choć repertuar ich jest obszerny, nie wszystkie pełnią równie ważną rolę w dekonstrukcyjnej strategii. Najogólniej biorąc można je zgrupować wokół trzech najważniejszych językowych procesów: różni, dyseminacji oraz suplementacji.

Różnia („*différance*") to neologizm (ewokujący równocześnie znaczenia słów: „*différer*" — 'różnić się, odraczać'; „*différent*" — 'odmienny'; „*différend*" — 'różnica zdań'; „*différence*" — 'różnica') wprowadzony dla określenia prymarnej aktywności czasoprzestrzennego różnicowania [40], występującej u podstaw również tego, co wydaje się bezpośrednie i samoobecne, i nadającej swe charakterystyczne cechy wszystkim nadbudowanym nad nią procesom semantycznej organizacji. Jest ona „grą wytwarzającą różnice", tak jak archi-pismo jest „splotem śladów", a tekstualność „tkaniną szczepów". Podobne określenia pozwalają myśleć o analogicznych funkcjach tych procesów na kolejnych poziomach języka. Jak pokazuje przywoływany tu już parokrotnie Culler, pojęcia szczepu i szczepienia (w sensach ogrodniczo-medyczno-grafemicznych) odznaczają się niezwykłą rozrodczością i zdolnością rozprzestrzeniania. W kategoriach tych odtworzyć można całą dekonstrukcyjną mapę „zachodniej metafizyki", opisać raz jeszcze wszystkie aporie między dyskursami, zdefiniować na nowo dekonstrukcyjną strategię; wszystko, można powiedzieć, stać się może potencjalnym szczepem lub szczepieniem, gdy się od niego rozpoczęło klasyfikowanie rzeczy i stosunków. Z tego punktu widzenia również tekst jest tkanką szczepów i rozszczepionym pisaniem [41] — rozszczepionym mianowicie w szczególności przez dwa procesy: rozsadzania sensu, czyli d y s e m i n a c j i, oraz zaszczepiania, czyli s u p l e m e n t a c j i. Oba mają doniosłe znaczenie, które łatwo pojąć, jeśli zważyć, że dyseminacja implikuje teorię intertekstualności, a suplementacja rządzi m.in. wszelkimi zjawiskami samozwrotności, autoreferencjalności i metatekstowości.

Pojęcie dyseminacji („*dissémination*"), przywołujące znaczenia samoczynnego rozsiewania, dążności do nieograniczonego rozprzestrzeniania i roztrwaniania się w tym procesie — określane jest przez Derridę w relacji do pojęcia polisemii, do którego, jak powiada enigmatycznie, „nie daje się zredukować" [42]. Obszerne rozważania poświęcone *Drame* i *Nom-*

---

[40] Zob. J. D e r r i d a, *Różnia*. Przełożyła J. S k o c z y l a s. Przekład przejrzał S. C i c h o w i c z. W zbiorze: *Drogi współczesnej filozofii*. Wybrał i wstępem opatrzył M. J. S i e m e k. Warszawa 1978.

[41] Zob. C u l l e r, *On Deconstruction*, rozdz. 2, p. 3: *Grafts and Graft*. Por. D e r r i d a, *Dissemination*, cz. 2, p. 10: *Grafts, a Return to Overcasting* (*Retour au surjet*), s. 355—359.

[42] J. D e r r i d a, *Signature Event Context*. W: *Margins of Philosophy*, s. 329.

bres Sollersa wskazują, że mamy tu do czynienia z procesem przeciwstawnym wobec niewyczerpanej płodności i akumulacji semantycznej zjawisk z zakresu polisemii.

> Polisemia wytwarza zawsze swe zwielokrotnienia i odmiany wewnątrz danego horyzontu, co najmniej, pewnego integralnego odczytania, które nie zawiera żadnej absolutnej szczeliny, żadnych bezsensownych odchyleń — horyzontu ostatecznej paruzji znaczenia w końcu odcyfrowanego, objawionego, uczynionego obecnym w bogatym zbiorze jego determinacji. [...] Pojęcie polisemii znajduje się więc wewnątrz granic tłumaczenia, wewnątrz wyjaśniania czy wyliczania obecnych znaczeń. Jego rzeczą jest obsługiwanie dyskursu. Stylem — ta przedstawiająca powierzchnia. Zapomina ono, że jego horyzont jest ograniczony. Różnica między dyskursywną polisemią a tekstualną dyseminacją jest właśnie samą różnicą, „nieubłaganą różnicą". Różnica ta jest oczywiście nieodzowna dla wytworzenia znaczenia (i stąd też między polisemią a dyseminacją różnica jest bardzo nieznaczna). Jednakże w tym stopniu, w jakim znaczenie przedstawia się, jednoczy, wypowiada i jest zdolne do ustanowienia, zaciera tę różnicę i odrzuca ją na bok. Struktura (różnicująca) jest koniecznym warunkiem semantyki, lecz semantyka nie jest sama w sobie strukturalna. To, co nasienne, przeciwnie, rozsiewa się bez ciągłego pozostawania sobą i bez powracania do siebie. Jego prawdziwe zaangażowanie w podziale, jego uwikłanie we własnej multiplikacji, która jest zawsze dokonywana ze stratą i do grobowej deski — jest tym, co konstytuuje je jako takie w jego żywotnym rozprzestrzenieniu [43].

Z tej metaforycznej charakterystyki niełatwo wydobyć cechy umożliwiające precyzyjne zdefiniowanie zjawiska. Bez większego ryzyka błędu można przecież powiedzieć, że dyspersja sensu, wynikająca z różnicującej energii tekstualnej, rozplenienie znaczeń, ginących i tworzących się w zależności od ciągle zmieniających się kontekstów, oraz (teoretyczna) niemożność ich domknięcia czy ograniczenia — to cechy dyseminacyjnego procesu prowadzące bezpośrednio do badań związanych z kategorią intertekstualności. Dekonstrukcjonizm, jak się zdaje, nie wypracował własnej teorii intertekstualności, jeśli nie liczyć koncepcji Harolda Blooma [44], którą jednak słuszniej chyba należałoby rozpatrywać jako szczególną wersję teorii wpływów. Niewątpliwie natomiast przyjmowane są w dekonstrukcjonizmie — z wszystkimi radykalnymi konsekwencjami — ogólny sens i podstawowe elementy tej idei: iterabilność jednostek języka i ich zdolność odradzania się w nowych kontekstach z nową siłą; kluczowa rola cytatu (czy szczepu) jako jednostki modelowej; koncepcja tekstu jako splotu różnorodnych (w tym sprzecznych) porządków wypowiedzi; wreszcie ogólne rozpoznanie usytuowania w świecie ukształtowanym przez rozmaite rodzaje dyskursu, które zarówno formują, jak zamazują się wzajemnie. Uznanie osadzenia tekstu w tej intertekstualnej przestrze-

---

[43] Derrida, *Dissemination*, s. 350—351.

[44] Zob. H. Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London 1973; *A Map of Misreading*. New York 1975.

ni implikuje tu istotną zmianę jego charakterystyki: w miejsce aprobowanej jedności — wypada przystać na heterogeniczność tekstu; stabilną hierarchiczną strukturę wypiera — jak się przyjmuje — „pluralność" zmiennych ośrodków organizacji; w końcu zakładana integralność znaczenia okazuje się iluzją — wobec konieczności zakwestionowania pojęcia kontekstu jako zamkniętego i wystarczającego układu odniesienia.

O ostatniej z omawianych kategorii Derrida pisze następująco:

> Pojęcie suplementu daje schronienie dwu znaczeniom, których współżycie jest tyleż dziwaczne, co konieczne. Suplement dodaje siebie, jest nadwyżką, pełnią wzbogacającą inną pełnię, najpełniejszą miarą obecności. Kumuluje i akumuluje obecność. W ten sposób sztuka, *technè*, obraz, przedstawienie, konwencja stają się suplementami natury, wzbogaconej tą całkowicie kumulującą funkcją. [...] Ale suplement uzupełnia. Dodaje jedynie, aby zastąpić. Wdaje się czy wciska w-miejsce-czegoś; jeśli wypełnia je, to jest wypełnieniem pewnej pustki. Jeśli przedstawia czy wytwarza obraz, to dzięki uprzedniemu zaniedbaniu obecności. Kompensacyjny i zastępczy, suplement jest dodatkiem podporządkowanym instancji, która zajmuje-miejsce. Jako substytut nie jest zwykłym dodatkiem do pozytywności obecności, nie tworzy żadnego urozmaicenia, jego miejsce jest wyznaczone w strukturze przez znak pustki. Gdzieś, coś może uzupełnić się, może wypełnić się tylko, jeśli zezwoli na wypełnienie siebie przez znak i *per procura*. Znak jest zawsze suplementem samej rzeczy.
>
> To drugie znaczenie suplementu nie może być oddzielone od pierwszego. [...] Każde z dwu znaczeń jest zacierane lub staje się dyskretnie niewyraźne w obecności drugiego. Ale ich wspólna funkcja ujawnia się właśnie w tym. Czy dodaje się, czy zastępuje, suplement jest zewnętrzny, poza pozytywnością, której jest nad-dany, wyobcowany od niej, musi być inny niż ona, by mógł ją zastępować. W przeciwieństwie do komplementu, jak mówi nam słownik (Roberta), suplement jest „zewnętrznym dodatkiem"[45].

Niewinna współzależność znaczeń dodawania i zastępowania w pojęciu suplementu („*suppléer*" — ‘zastępować', „*supplément*" — ‘dodatek, uzupełnienie') kryje więc w sobie niezwykłą moc i konsekwencje filozoficzne. Wyzwala uniwersalną logikę suplementarności, która rozkłada od wewnątrz tradycyjny model myślenia w kategoriach binarnych opozycji, wywołując, jak zauważa Barbara Johnson, prawdziwą rewolucję w logice znaczenia:

> Zamiast „A jest przeciwieństwem B" mamy „B jest zarazem dodatkiem i zastępnikiem A". A i B nie są dłużej przeciwieństwami ani nie są ekwiwalentne. W istocie nie są one już dłużej ekwiwalentne nawet same dla siebie. „Pismo", dla przykładu, nie oznacza już dłużej po prostu „słów na stronie", lecz raczej wszelką strukturę zróżnicowanych śladów, strukturę, jaka również zamieszkuje mowę. „Pismo" i „mowa" nie mogą zatem być dłużej przeciwstawiane ani też nie mogą stać się identyczne. Raczej samo pojęcie ich „identyczności" jest podane w wątpliwość[46].

---

[45] Derrida, *Of Grammatology*, s. 144—145. Zob. też Leitch, *op. cit.*, rozdz. *Marking the Supplement*, s. 169—178.

[46] Johnson, *Translator's Introduction*, s. X.

Zbyteczny i konieczny, niebezpieczny i zbawczy, suplement rządzi wszystkimi wcześniej wspomnianymi opozycjami; warunkuje i określa wszelkie ludzkie poczynania; jest wreszcie faktycznym modelem dekonstrukcyjnej badawczej procedury. Nie ma ucieczki przed suplementarnością, rzec można po gombrowiczowsku, jak tylko w inną suplementarność.

W zastosowaniu do problematyki tekstu służy owa kategoria w szczególności rozbiorowi samozwrotnego mechanizmu, który jako autoreferencjalność, autorefleksyjność, metajęzykowość tradycyjnie ustanawiać miał czy ugruntowywać tożsamość, koherencję i samowystarczalność autonomicznego obiektu — a tutaj okazuje się, że faktycznie wyzwala on brak, prymarną nietożsamość, niemożność samoposiadania oraz proces regresu w nieskończoność wszelkiego autowyjaśniania [47]. Wśród tej obszernej grupy zjawisk warte wzmianki są tu przynajmniej konsekwencje analizy autoreferencjalnego mechanizmu tekstu zestawionego z jego krytycznym odczytaniem (które *nb.* również rządzi się ową logiką suplementarności: jako dyskurs naddany, mający wszakże jedynie uzupełniać to, co bezpośrednio nie dopowiedziane w samym tekście). Otóż podwójna lektura tego rodzaju prowadzi do sugestii odwracającej relacje między tekstem a jego interpretacją, jako równie uprawomocnionej: że mianowicie tekst analizujący jest faktycznie wyjaśniany przez tekst analizowany, który *implicite* „przewiduje", a nawet „komentuje" możliwe rozważania analityka. Mechanizm ten sprawdza się bezpośrednio na samej kategorii dekonstruowania. Derrida, rzec można, dekonstruował „po prostu" teksty Rousseau, Austina czy Lacana. De Man dowodzi natomiast, że „dekonstrukcja nie jest czymś, co winniśmy dodać do samego tekstu, ale głównym konstytuującym go czynnikiem"; Hillis Miller zaś argumentuje, że „tekst wykonuje na sobie akt dekonstruowania bez jakiejkolwiek pomocy ze strony krytyka" [48]. Łatwo przewidzieć, jak ta logika suplementarności rządzić może dekonstrukcyjnymi metalekturami. De Mana lektura lektury Derridy i Rousseau, Fisha lektura lektury Derridy i Austina, Johnson lektura lektury Derridy i Lacana — wszystkie prowadzą do wniosku o „samoświadomości" dekonstruowanych przez Derridę tekstów oraz ich rozpoznaniu *implicite*, że to, co odkrywane w lekturze, „zawsze już" w samym tekście zostało wykonane [49]. W ten

---

[47] Zob. m.in. M. Ryan, *Self-evidence.* „Diacritics" 1980, nr 2. — R. Gasché, *Foreword* oraz artykuły innych autorów poświęcone problemowi *„Autobiography and the Subject"*, w: „Modern Language Notes" 1978, nr 4.

[48] P. de Man, *Semiotyka a retoryka.* Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2. — J. Hillis Miller, *Deconstructing Deconstructers.* „Diacritics" 1975, nr 2.

[49] Zob. P. de Man, *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau.* W: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary*

sposób tekst, robiący w tej perspektywie wrażenie „bezwładnego” splotu jednostek znaczących, biernie poddających się lekturowej inwencji czytelnika, utrzymuje swą władzę nad podmiotem, panując, jak się okazuje, nad jego możliwą aktywnością.

Stosowane przez dekonstrukcjonistów pojęcie tekstu aktywizuje całą rodzinę etymologiczno-słownikowych znaczeń, w ich zakresach biologiczno-medyczno-tkacko-drukarsko-filologicznych, tzn. jako materii, tkanki, budowy (struktury), tkaniny, splotu, sieci, rodzaju druku (czcionki drukarskiej), utrwalonej graficznie sekwencji znaków językowych, kształtu językowego dzieła, itp. Kategorie suplementacji oraz dyseminacji (z których pierwsza zwrócona jest raczej przeciw formalno-strukturalnym, druga zaś raczej przeciw hermeneutycznym tradycjom myślenia o literaturze) służą charakterystyce tekstu w jego nowej postaci, dokonując dwóch złożonych operacji: dekonstrukcji opozycji dzieło/tekst oraz tekst/interpretacja. Operacja pierwsza zmierza do podważenia przeciwstawienia między dziełem (*ergon*) jako duchową całością, zamkniętą, spójną i harmonijną, wyrażającą wiernie intencję autora i kształt przedstawionego świata — a tekstem, jako niedoskonałym zapisem, utrwalającym jedynie grafemiczno-brzmieniowo-znaczeniowy schemat dzieła i odciętym od bezpośrednich związków z podmiotem i światem. Cechy właściwe ogólnie pojętej tekstualności (nieobecność, dystans, różnicująca gra śladowych znaczeń w intertekstualnej sieci) charakteryzują tyleż to, co nazywano tekstem, ile to, co nazywano dziełem. Koncepcja dzieła jako autonomicznego, samowystarczalnego estetycznego obiektu, „tekstu samego w sobie” [50], okazuje się iluzją obecności, wytworzoną w efekcie stłumienia tego, co umożliwiło jej wywołanie: tekstualnej *„différance”*.

> Generalnie biorąc nie istnieje tekst obecny i nie było nawet dawniej obecnego tekstu [...]. Nie można sobie wyobrazić tekstu w jakiejś źródłowej czy zmodyfikowanej formie obecności. Nieświadomość tekstu jest już tkaniną czystych śladów, różnic, w których znaczenie i siła są zjednoczone — tekstu nigdzie nieobecnego, składającego się z archiwów, które są zawsze już transkrypcjami. Źródłowe odbicie. Wszystko zaczyna się od reprodukcji. Zawsze już:

Criticism. Wyd. 2, przejrzane. Introd. by W. Godich. London 1983. — Fish, *op. cit.* — B. Johnson, *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida*. „Yale French Studies” 1977, nr 55/56.

[50] Zob. uwagi Derridy otwierające *Plato's Pharmacy* (w: *Dissemination*, s. 65 n.) oraz *Living On* (w zbiorze: *Deconstruction and Criticism*, s. 83—88). Zob. też: R. Barthes, *From Work tu Text*. W zbiorze: *Textual Strategies*. — J. V. Harari, *Critical Factions / Critical Fictions*. W: jw. — E. Donato, *„Here Now” / „Always, Already”: Incidental Remarks on Same Recent Characterisations of the Text*. „Diacritics” 1976, nr 3. — Leitch, *op. cit.*, s. 115—122. — *The Text in Itself: A Symposium*. T. Eagleton, T. Bennet, N. King, I. Hulme, C. Balsey, J. Frow. „Southern Review” 1984, nr 2.

składy znaczenia, które nigdy nie było obecne, którego znaczona obecność jest zawsze odtwarzana z opóźnieniem, *nachträglich* [opóźnione działanie, jedno z kluczowych pojęć freudowskiej psychoanalizy, którego mechanizm jest jedną z prekursorskich postaci dekonstrukcyjnej operacji — R. N.], ze zwłoką, suplementarnie: bo *nachträglich* znaczy również uzupełniający [*supplementary*] [51].

Jak można sądzić, koncepcja tekstu tego rodzaju modelowana jest, najprościej biorąc, na pojęciu cytatu jako inter- i metatekstowego konstruktu. Jego znaczenie — nigdy dość określone, nigdy ostatecznie — zależy zasadniczo od kontekstu, w którym występuje. Otóż cytat — jako cytat (anonimowy) — nie ma żadnego macierzystego kontekstu; zawsze też może być przeniesiony do innego [52]. Rozpatrywany zaś teoretycznie (czy metodologicznie) poza wszelkim kontekstem — w ogóle nie ma znaczenia lub, co na jedno wychodzi, podatny jest na najrozmaitsze interpretacje. To, o czym mowa, nie wiąże się jeszcze koniecznie z ideami Derridy; podobne wnioski wypływają m.in. z tezy o zależności postrzeżenia od kontekstu, którą sformułował Cassirer (w rozprawie o pojęciu substancji i pojęciu funkcji), pokrewne idee można też znaleźć u Lévi-Straussa (kwestia poliwalentnego znaczenia totemu) czy w rozważaniach Gombricha o sztuce przedstawiania (to, co wieloznaczne i bezkształtne, dopóki może, ukrywa się za „zasłoną iluzji"). Intuicje związane z rozumieniem tych idei byłyby takie mniej więcej. Tego, co wieloznaczne, jak też tego, co „bezkształtne" — czyli ogólnie biorąc tego, co nie jest podobne do niczego określonego — niepodobna w ogóle zobaczyć (czy zrozumieć). Kiedy zaś zostaje już wprowadzone w pole percepcji bądź świadomości i sklasyfikowane jako to lub owo — dokonuje się to kosztem jego innych, równie uprawnionych postaci; z konieczności jest zniekształcone i sfałszowane, przedstawiane jednostronnie i cząstkowo.

Friedrich Nietzsche pisał w *Woli mocy*:

móc tekst odczytać jako tekst bez pośrednictwa interpretacji jest najpóźniejszą formą „doświadczenia wewnętrznego", być może nawet niemożliwą [53].

Byłbym skłonny rozumieć dekonstrukcyjną koncepcję tekstu jako konstrukcję metodologiczną, będącą próbą artykulacji intuicji związanych nie z przedinterpretacyjnym stadium tekstu, bo to niemożliwe, lecz z momentem wejścia tekstu w świat interpretacji; z jego, jeśli można tak powiedzieć, źródłowym różnicowaniem, gdy zarysowuje się dopiero na horyzoncie czytelności. Ujęcie to wskazuje więc dobitnie na zasadniczą rolę lektury i interpretacji jako aktów współdecydujących o konstytucji

[51] J. Derrida, *Freud and the Scene of Writing*. W: *Writing and Difference*, s. 211.

[52] Zob. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*.

[53] F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości. (Studia i fragmenty)*. Przełożyli S. Frycz i K. Drzewiecki. Warszawa 1910, s. 298.

tekstu, czyniąc zarazem koniecznym rozważenie drugiej dekonstrukcyjnej operacji, której poddana została opozycja tekst/interpretacja.

5

Każde odczytanie jest nieodczytaniem („*misreading*") — ta formuła, najgwałtowniej bodaj atakowana w dyskusji o „granicach pluralizmu" [54], może być traktowana jako generalne określenie kierunku rozważań o możliwości interpretacji i naturze rozumienia, jakie zawierają dekonstrukcyjne analizy. Krytycy dekonstrukcjonizmu (Booth, Abrams) zdecydowanie ją kwestionowali, pryncypialnie stwierdzając, iż teoria lektury na niej wsparta jest sprzeczna czy niespójna — skoro sama idea błędnego odczytania zakłada z konieczności możliwość odczytania poprawnego. Dekonstrukcjoniści, jak można już przewidzieć, wyrozumiale wyjaśniali, iż „nieodczytanie nie jest odczytaniem niepoprawnym, lecz błędnością czy dewiacyjnością każdego odczytania" [55]. Oczywista zależność interpretacji błędnej od „poprawnej" może stać się problematyczna, gdy spojrzeć na nią z perspektywy logiki suplementarności. Ten sposób racjonalizacji podsuwa Culler argumentując, że wszyscy przecież zgadzają się, iż mogą istnieć różne „poprawne" odczytania (a nie są one nigdy identyczne); te czasem nawet znaczne modyfikacje sensu uznawane są jednak za nieistotne. Można więc zjawisko to wyrazić w dekonstrukcyjnym przestylizowaniu mówiąc:

> rozumienie jest specjalnym przypadkiem błędnego rozumienia, konkretnym odchyleniem czy ustaleniem błędnego rozumienia. Jest to błędne rozumienie, którego błędy uznawane są za nieznaczące. Interpretacyjne procedury działające w tym zgeneralizowanym błędnym rozumieniu wytwarzają zarówno to, co zwykle nazywamy rozumieniem, jak i to, co nazywamy błędnym rozumieniem [56].

Inwersja taka może być wartościowa i płodna, choćby heurystycznie, także i z tego względu, że odwracając hierarchię i zmieniając punkt widzenia zmusza do rozważenia na nowo tego, czym są faktycznie i na czym polegają procesy uprawomocniania, oceny i autorytatywności jednej lektury w stosunku do innej.

Faktycznie nietrudno też dostrzec, w widocznej na pierwszy rzut oka odmienności praktyki dekonstrukcyjnej, krytyczne nastawienie wobec tradycyjnego modelu, założeń i celów sztuki interpretowania. Praktyka ta pomija w wielu wypadkach znaczną część semantycznej zawartości analizowanych tekstów, koncentrując się na elementach marginalnych i de-

[54] Zob. Abrams, *op. cit.* — W. C. Booth, *„Preserving the Exemplar" or „How not to Dig Our Own Graves"*. „Critical Inquiry" 1977, nr 3. Zob. też omówienia w książkach Cullera (*op. cit.*) i Leitcha (*op. cit.*).

[55] J. N. Riddel, *Re-doubling Commentary*. „Contemporary Literature" t. 20 (Spring 1979), s. 242.

[56] Culler, *On Deconstruction*, s. 176.

wiacyjnych, tj. takich, które zwykło się uznawać za przypadkowe lapsusy czy niezamierzone błędy tekstu. Nie docieka też za wszelką cenę jednoczącej struktury ani głębokiego sensu; przeciwnie, chętnie podkreśla brak identyczności tematycznej i nieobecność nadrzędnego czy niepowtarzalnego znaczenia. Pochopnie byłoby jednakże traktować ten zwyczaj wyłącznie jako przejaw ekstrawagancji płynącej z przerafinowania czy chęci oryginalności. Standardowy sposób postępowania krytyki wypływa, generalnie biorąc, z założenia o integralności tekstu, które warunkuje i uprawomocnia interpretacyjną strategię zmierzającą do odkrycia tego, co centralne, wytłumaczenia osobliwej jedności i całościowości „treści i formy" dzieła sztuki. Umiejętność lektury i rozumienia byłaby zatem, w ogólnym hermeneutycznym znaczeniu, sztuką odtwarzania i koniecznej transpozycji znaczenia z sytuacji obcej na znajomą, przekładu z tekstu niezrozumiałego na bardziej czytelny, wypowiadania czegoś nowego w języku starym i przyswojonym; byłaby, jak to określa de Man, sztuką parafrazy. Oto fragment jego rozważań najjaśniej bodaj przedstawiający punkt wyjścia dekonstrukcjonistycznego stanowiska:

> Parafraza jest zatem synonimem rozumienia. Polega ona na złożonej i, w przypadku zręcznego czytelnika, subtelnej strategii rozwijania i elidowania, przy czym najważniejsze jest nie tyle to, co on rozwija, wyjaśnia i powtarza, ile to, co pomija. Zasada opuszczania jest zwykle całkiem prosta: pomija się to, czego się nie rozumie. A skoro autor prawdopodobnie robi to samo, ukrywając i odwracając to, co stoi na drodze jego własnego znaczenia, współdziałanie między pisarzem, eksplikatorem i czytelnikiem jest szczególnie efektywne. W imię integralności tekstu — pojęcie to winno być rozumiane zarówno semantycznie, jako potencjalna osobliwość znaczenia, jak estetycznie i etycznie, jako koherencja i dobra wiara w dzieło — cokolwiek staje na drodze tej integralności, musi zostać wymazane. Wartość interpretatora jest uzależniona od jego umiejętności przeoczania przeszkód w rozumieniu. Przeszkody te nie zawsze są oczywiste; przeciwnie, taktyka parafrazy polega na stawianiu czoła pozornym trudnościom (składni, figuracji czy doświadczenia) oraz przedstawianiu ich w sposób wyczerpujący i przekonywający. Parafraza jest najlepszą drogą do oderwania umysłu od prawdziwych przeszkód i zdobycia uznania; zastąpienia istotnego rozumienia — naśladowaniem jego wykonania. Jej celem jest rozmazanie, zagmatwanie oraz ukrycie nieciągłości i rozkładu homogeniczności własnego dyskursu. [...] A co może się zdarzyć, jeśli raz ktoś odwróci etos eksplikacji i spróbuje być rzeczywiście precyzyjny, zastępując (lub przynajmniej próbując zastąpić) parafrazę przez coś, co można by nazwać właśnie autentycznie analitycznym odczytaniem — aby zobaczyć, co może nastąpić? [57]

O tym, co wówczas się zdarza, opowiadają, relacjonowane tu najzwięźlej, dzieje zastosowań dekonstrukcyjnej procedury. Tekst nie jest już widziany ani jako punkt zbiegu nadawczych praktyk i wytwór-

---

[57] P. de Man, *Foreword*. W: C. Jacobs, *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin*. Baltimore 1978, s. IX. Zob. też omówienie tej problematyki w artykule A. Burzyńskiej *Dekonstrukcja jako krytyka interpretacji* („Ruch Literacki" 1985, z. 5/6).

czych reguł, ani jako p u n k t w y j ś c i a czytelniczego doświadczenia i istniejących konwencji rozumienia; jawi się raczej jako p u n k t p r z e c i ę c i a heterogenicznych dyskursów, spleciony czy, jak kto woli, rozszczepiony aporetyczną logiką ich związku. Pozbawiając znaczenia nadawcę (choćby dlatego, że to, co najważniejsze, dokonuje się ponad jego głową i poza jego plecami) i odbiorcę (choćby z tego względu, że każda lekturowa reakcja okazuje się „zawsze już" uwzględniona w samorefleksyjnym potencjale tekstu) — sam nabiera cech podmiotu: zdolny do autorefleksji i wypowiadania zdań ogólnych, jest tym, co leży u podstaw i strzeże swego autorytetu. Krytyk może być w tej sytuacji jedynie „katalizatorem dekonstrukcyjnych operacji przez sam tekst na sobie wykonywanych" [58]. Rzec by wprost można, że jedynie rozwiązuje mu mowę i oddaje głos. Fragment z Prousta, analizowany przez de Mana, mówi „o wyższości metafory nad metonimią", ale nie podsuwa żadnej niedwuznacznej wykładni tej relacji. Tekst Rousseau mówi, że „kultura jest suplementem natury", lecz nie sugeruje żadnej wyraźnej interpretacji tej formuły, itd. Zagadkowy niczym wyrocznia [59], jest poza prawdą i fałszem swych możliwych historycznych znaczeń.

De Man pisał:

> Przed wszelkimi uogólnieniami na temat literatury literackie teksty muszą zostać odczytane, a możliwość czytania nie może nigdy być uznana za rzecz naturalną. Jest to akt rozumienia, który nie może nigdy zostać zaobserwowany ani w jakikolwiek sposób opisany czy zweryfikowany. Tekst literacki nie jest zjawiskiem, które mogłoby być uznane za jakąś formę pozytywnej egzystencji, jak fakt natury czy akt umysłu. Nie doprowadza on do żadnej transcendentalnej percepcji, intuicji czy wiedzy, ale po prostu odwołuje się do rozumienia, które musi pozostać immanentne, ponieważ stawia problem inteligibilności w jego własnych terminach. Ten obszar immanencji jest konieczną częścią wszelkiego krytycznego dyskursu. Krytyka jest metaforą aktu czytania, a sam ten akt jest niewyczerpywalny [60].

---

[58] Zob. G o o d h e a r t, *op. cit.*, s. 9—10.

[59] Zob. w tym kontekście następującą refleksję filozofa religii, J. L a c r o i x, który pisze (*Historia a tajemnica.* Przełożył Z. W i ę c k o w s k i. Warszawa 1966, (s. 128—129) o enigmatycznych słowach wyroczni: „Bóg [ale zastąpmy tutaj to słowo innym: „tekst" — R.N.] przemawia w taki sposób, ażeby zabezpieczyć swój autorytet nie angażując własnej odpowiedzialności: skłania człowieka do podjęcia odpowiedzialności nie udzielając mu nadludzkiego autorytetu. [...] Odpowiadając Krezusowi: »Jeżeli weźmiesz udział w wojnie, zniszczysz wielkie państwo«, i nie mówiąc mu, że będzie to jego własne państwo, Apollon posłużył się czymś pośrednim między słowem a milczeniem, między wyjawieniem a zachowaniem sekretu [...]". Lacroix zauważa następnie, iż „Heraklit wyjaśnia materialną i ukrytą dwuznaczność znaczenia odwołując się do struktury znaku", i cytuje pogląd Maldineya: „Temu, kto zasięga rady bogów, wyrocznia wskazuje kierunek znaczenia w świecie i historii, który nie wiąże się jeszcze ani z wolnością, ani z przeznaczeniem".

[60] P. d e M a n, *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading Rousseau.* W: *Blindness and Insight*, s. 107.

Niemożliwość odczytania, o której mówią dekonstrukcjoniści, niemożliwość logiczna czy teoretyczna — a nie empiryczna — wynika z dwuznacznej, nierozstrzygalnej logicznie struktury znakowej; żadne odczytanie nie może rościć sobie pretensji do poprawności czy trafności, gdyż retoryczny mechanizm tekstu tworzy proces, w którym każde odczytanie jest podawane w wątpliwość przez inne, antytetyczne znaczenia, które współuczestniczą w ustalaniu każdego sensu. De Man np. powiada:

> tekst taki jak *Profession de foi* może być dosłownie nazwany „nieczytelnym", w tym znaczeniu, że naprowadza on na zespół twierdzeń, które zdecydowanie wykluczają się wzajemnie [61].

Właściwa tekstowi nieczytelność, którą nieodmiennie odkrywają dekonstrukcyjne analizy, polega zazwyczaj na dotarciu do mechanizmów typu samozawierania się, samozwrotności, niekongruencji itp. — do nieokreślonych lub sprzecznych determinacji znaczenia, które uprawomocniają i podważają się równocześnie. Odkrycie takiej nierozstrzygalnej struktury prowadzi do impasu i przerwania czy „zawieszenia" dalszej analizy; aporia nie daje się przekroczyć — ani ku jakiejś pierwotnej pełni czy źródłu tych antynomicznych znaczeń, ani ku syntezie, znoszącej na wyższym poziomie ich radykalny antagonizm.

W kontekście tej zasadniczej nieczytelności (czy niezrozumiałości) tekstu ujęcie krytyki jako nieodczytania i błędnej interpretacji (która może być jedynie bardziej lub mniej płodna czy owocna niż inna) nie wygląda już tak szokująco; przeciwnie, wydaje się logiczną konsekwencją dekonstrukcyjnej strategii zmierzającej do przeobrażenia tradycyjnych poglądów na temat relacji między tekstem a interpretacją w rezultacie rozpoznania fundamentalnej roli doświadczenia lekturowego oraz aktu czytania jako kategorii podstawowej. „Badanie literackich tekstów — stwierdza też de Man — jest z konieczności zależne od aktu czytania" [62]; a zależności tej podlega w tym samym stopniu literatura, co krytyka. Pierwsza — gdyż to, co odkrywamy w przedmiocie (cechy „literackości", porządki znaczenia), uzależnione jest od sposobu poznania, charakteru narzędzia badania (typu lekturowego aktu) oraz założeń z nimi związanych. W tej perspektywie także to, co jako tekst jawi się w doświadczeniu lekturowym, jest efektem przejściowego i (ściśle biorąc) niepowtarzalnego spotkania tego, co nieczytelne, z możliwościami jego zrozumienia; to, co uznaje się za tekst, jest więc złożoną aktywnością pisania/czytania. Druga — gdyż krytyczny metatekst, traktowany jako niedwuznaczna eksplikacja znaczeń w naukowo referencjalnym trybie, okazuje się faktycznie jedynie „metaforą aktu czytania", „narracją aktu

---

[61] De Man, *Allegories of Reading*, s. 245. Zob. też Leitch, *op. cit.*, rozdz. *Allegory and (Mis) Reading*, s. 183—189.

[62] P. de Man, *The Resistance to Theory*. „Yale French Studies" 1982, nr 63.

lektury" czy wreszcie „alegorią czytania"[63]: aktywnością nieustannej i nierozstrzygalnej oscylacji między trybami konstatywnym i performatywnym, literalnym i figuralnym, sprzężonymi ze sobą zarówno w analizowanym, jak i w analizującym tekście.

W ten sposób opozycja: tekst — interpretacja, pełnia sensu zdeponowanego w tekście wobec *spectrum* jego możliwych „poprawnych" wykładni, przekształcona zostaje w relację między nieczytelnością a nieodczytaniem (błędnymi interpretacjami) oraz tekstem jako znaturalizowaną wersją pewnego typu odczytania a interpretacją jako narracją o innym sposobie jego lektury. Tekst jest zatem swą interpretacją w pewnym sensie, interpretacja zaś — tekstem o retorycznej zasadniczo naturze. Z tego kręgu wzajemnych odniesień nie widać wyjścia; nic bowiem nie może wymknąć się zwodniczej grze języka, który na przemian podsyca i zawodzi dążenia do jedności i porządku, obecności i prawdy.

Czytać to rozumieć, pytać, poznawać, zapominać, zacierać, zniekształcać, powtarzać — jest to, można powiedzieć, nieskończona prozopopeja, dzięki której zmarli uzyskują oblicze i głos, który opowiada alegorię ich zgonu, pozwalając nam wołać do nich, by się przed nami stawili. Żaden poziom wiedzy nie może powstrzymać tego szaleństwa, gdyż jest to szaleństwo słów[64].

Z drobiazgowych analiz de Mana — jak i innych wybitnych badaczy tej orientacji kultywujących nowe, prawdziwe „*close reading*" — dociekających z „rygorystyczną niepewnością" aporetycznej logiki tekstu, niełatwo byłoby zapewne wyprowadzić jakąś „konstruktywną" i optymistyczną poznawczo teorię literatury. Ich odkrywcze techniki analizy, intelektualne wyrafinowanie tekstów, a przede wszystkim rezultaty metodologicznej krytyki — pozwalają niewątpliwie lepiej zrozumieć wiele problemów właściwych nie tylko teorii literatury; utrudniają też skutecznie — gdy argumenty ich wziąć pod uwagę — dalsze prostoduszne albo przeciwnie, dogmatyczne uprawianie tej dyscypliny.

Gerald Bruns w recenzji książki Cullera *On Deconstruction* postawił pytanie: „co to właściwie znaczy być dekonstrukcjonistą?" — I odpowiadał ciekawie:

dekonstrukcja jest sposobem postępowania opartym na przeświadczeniu, iż jedyną ucieczką z naszej radykalnej czasowości istnienia jest zawieszenie dialektycznego ruchu między euporią a aporią dzięki pewnego rodzaju ataraksji czy zawieszonej niewiedzy. [...] Trzeba ją zatem rozumieć jako *phronesis*, tzn. jako rodzaj mądrości, który pozwala nam przeżyć [naszą egzystencjalną i historyczną — R.N.] sytuację. [...] Oto dlaczego można powiedzieć, że wiedza i prawda

---

[63] Zob. na ten temat rozważania P. de Mana w *The Rhetoric of Temporality* (w: *Blindness and Insight*) oraz w *Allegories of Reading* (s. 57—78).

[64] P. de Man, *Shelley Disfigured*. W: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, s. 122.

nie są problemami stawianymi przez dekonstrukcję; kwestią dla niej jest problem władzy i autorytetu. Dekonstrukcja nie rozwiązuje tego problemu, żyje z nim w pewien sposób [...] [65].

Uwaga jest interesująca, gdyż poza sposobem na życie sugeruje także możliwość spełniania istotnej funkcji krytycznej przez dekonstrukcyjną strategię, uznawaną dotąd — nie bez podstaw — za jałową grę, bezpożyteczną i niezdolną do żadnej faktycznej skuteczności w sferze społecznej i politycznej rzeczywistości.

Tak jak została ujęta, relacja władzy i autorytetu implikuje wizję dosyć manichejską. Spróbujmy spojrzeć na nią chwilę z owej globalnej perspektywy. Istotnie, można dowodzić, że między owymi uniwersalnymi instancjami rządzącymi historycznością istnieje konflikt ciągły, ostry i pozbawiony możliwości jakiegokolwiek rozstrzygnięcia. Nie ma bowiem władzy w sobie — istnieje, jeśli jest sprawowana. Nie ma też tekstu w sobie — istnieje on tylko w wykonaniu. Ideologiczną moc władzy cechuje opresywna struktura dominowania. Zagadkowy autorytet tekstu — anarchiczna struktura niepodporządkowania. Ideologia dąży do stłumienia dyseminacji sensu i stworzenia stabilnej hierarchii znaczeń skupionych wokół dogmatycznego fundamentu centralnych wartości, który winien zamknąć grę znaczeń w trwałym systemie odniesienia. Tekstualność natomiast pokazuje, iż procesu dyseminowania nie można powstrzymać, kwestionuje ograniczenie kontekstu i istnienie fundamentalnej prawdy. Wobec uznawania ideologii za prymarną i opartą na niewzruszonej wartości dziedzinę dekonstrukcyjna interwencja rozpocząć się więc może od próby rozbrojenia władzy dowodzeniem, że ideologia też jest tekstem i — naprawdę — nie ma znaczenia.

Tu jednak, gdzie rodzą się perspektywy innej historii dekonstrukcyjnej strategii [66] oraz jej trudne do przewidzenia przygody, kończy się historia literaturoznawczego dekonstrukcjonizmu w jego dominującej dotąd postaci.

---

[65] G. L. Bruns, *Structuralism, Deconstruction, and Hermeneutics.* „Diacritics" 1984, nr 1.

[66] Zob. artykuły zgromadzone w specjalnym numerze „Genre'u": *Deconstruction at Yale,* oraz tekst G. Ch. Spivak *Love Me, Love My Ombre, Elle* („Diacritics" 1984, nr 4). Można tu jedynie najogólniej zauważyć, że dekonstrukcjonizm w sensie pewnej teoretycznoświatopoglądowej całości myślowej lub też poglądy poszczególnych dekonstrukcjonistów określane bywają jako reprezentujące stanowiska konserwatywne, liberalne lub lewicowe (czy nawet lewackie). Nie wydaje się więc, by ta orientacja przypisana była do jakiejś określonej ideologii.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ZBIGNIEW KŁOCH

STANISŁAW KOSTKA POTOCKI O JĘZYKU I STYLU

REKONESANS BADAWCZY

1

Powiada historyk języka:

> W szczegółach są poglądy Potockiego naiwne i bezkrytyczne, ale nie można mu odmówić szlachetnego zapału i szczerego przywiązania do mowy ojczystej. Z początku XIX w. był Potocki *arbiter elegantiarum* polskiego, a zwłaszcza warszawskiego świata literackiego [1].

O „szczerym przywiązaniu do mowy ojczystej" i pełnej zapału działalności propagatorskiej „dobrego pisania" świadczą mowy Stanisława Kostki Potockiego, które ten minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, a także członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Akademii Krakowskiej wygłaszał, z racji pełnionych przez siebie funkcji, w różnych okolicznościach. Czy jednak poglądy na temat języka, które podzielał Potocki, były aż tak „naiwne i bezkrytyczne", że nie zasługują na dokładniejsze omówienie, czy może są one typowe dla epoki, a zatem owa „naiwność" nie świadczy tylko i wyłącznie o myśli autora, lecz jest cechą ówczesnej refleksji nad językiem?

Wydaje się, że zainteresowanie Stanisława Kostki Potockiego problemami języka wiązało się w dużym stopniu z działalnością społeczną i obywatelską tego autora 4-tomowej rozprawy *O wymowie i stylu* (1815), która powstała na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Język, mowa, możliwość porozumiewania się są często przez Potockiego traktowane instrumentalnie; język bowiem jest „pierwszym wymowy i wysłowienia narzędziem" (OW 3, 180) [2], podczas gdy „przedmiotem wy-

---

[1] Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*. Warszawa 1976, s. 589.

[2] Zastosowano tu skróty lokalizujące cytaty z pism S. K. Potockiego: OW = *O wymowie i stylu*. T. 1—4. Warszawa 1815; PM = *Pochwały, mowy i rozprawy*. Cz. 1—2. Warszawa 1816. Pierwsza liczba po oznaczeniu literowym wskazuje tom, dalsze zaś — stronice.

mowy jest przekonanie" (OW 1, 4). Wiedza o języku w ogóle, o dosłownym i przenośnym użyciu wyrazów, wiedza o regułach gramatyki uniwersalnej i osobliwościach gramatyki języka etnicznego jest przede wszystkim ważna z tego powodu, że może być spożytkowana w praktyce.

> Taka jest korzyść wydoskonalenia języków, taka najwyższa nagroda przeznaczona pilnemu w nich ćwiczeniu się: to jest moc niezłomna władania sercami i umysłami ludzi i przekonywania ich o prawdzie, o tym najwyższym dobru człowieka. [PM 2, 334]

Potocki nie zapominał jednak też o roli, jaką w okresie rozbiorów musiała pełnić polszczyzna, nie zapominał o tym, że język był wówczas podstawowym nośnikiem narodowej kultury. W swym aspekcie użytkowym język jest przede wszystkim narzędziem wymowy, rozumiany jest przeto na sposób retoryczny, jako środek skutecznego oddziaływania. Potocki nie definiuje języka inaczej niż w kontekście wymowy, obce mu są z pewnością tkwiące już w niektórych nurtach XVIII-wiecznej refleksji lingwistycznej przesłanki systemowego myślenia, prowadzące do próby intuicyjnego chociażby oddzielenia *langue* od *parole* [3], języka jako systemu od jego użyć.

Potocki pozostaje pod silnym wpływem Oświecenia, choć w niektórych punktach swych rozważań znacznie wykracza poza typowe myślenie swej epoki. Bardzo często pisze o języku tak jak o żywym organizmie, który rodzi się, przeżywa okresy rozwoju, okresy wzlotów i upadków, organizmie podatnym na wpływy klimatu, który odciska swe piętno w fonetycznym porządku mowy. Języki zatem, podobnie jak ludzie, podlegają tym samym wpływom natury, mowa, wraz z jej użytkownikami, przechodzi skomplikowaną drogę rozwoju, która jest tą samą drogą, jaką najczęściej kroczy każdy osobnik naszego gatunku.

> Za młodości imaginacja uniesiona ma wpływ stanowczy, kiedy zaś ubiegają lata, uspokaja się, rozsądek dojrzewa. Tak się ma i z językami: przechodzą z niepłodności do obfitości, z żywości do dokładności, od ognia zachwycenia do krwi zimnej i właściwości. Harmonia naśladownicza, gwałtowność jestów i tonów, przekładanie, styl figuryczny — zgoła wszystkie charaktery wzrastającego języka, co się nawzajem wspierały, ustąpiły z wolna brzmieniom dowolnym, wymówieniu skromnemu, stylowi prostemu i jak najjaśniejszemu układowi. [OW 3, 209—210]

Myśl o języku jako o żywym organizmie tkwi swymi korzeniami w Oświeceniu: język jest organizmem, a zatem tworem złożonym z wielu powiązanych wzajemnie elementów. Być może, w metaforyce tego ro-

---

[3] Z. Florczak (*Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*. Wrocław 1978, s. 179) tak pisze o interesującym nas zagadnieniu: „Wydaje się, że w myśleniu XVIII-wiecznym rodzą się już przesłanki dla Saussure'owskiego rozróżnienia języka i aktu mowy, ale rozróżnienie to nie zostaje teoretycznie przemyślane do końca. O języku zatem mówi się, gdy się ma na myśli system norm, i o języku mówi się, gdy się ma na myśli jego użycia, jego stylistyczne warianty, aprobowane lub odrzucane". Zob. też s. 187.

dzaju wolno doszukiwać się początków myślenia systemowego. Taka interpretacja mijałaby się jednak z intencjami Potockiego, który traktuje język jako organizm zmieniający się, postrzega go dynamicznie, w ruchu raczej niż w stanie spoczynku. Ten sposób myślenia o języku dominować będzie w XIX wieku.

Mówienie o języku poprzez odwoływanie się do metafor personifikujących to, być może, także po części konsekwencja tezy, że „język jest tworem Boskiego natchnienia", przekonania, które — co interesujące — przyjmuje autor jakby z braku lepszej hipotezy. Pisze on:

> Jest więc równie trudnym wytłumaczyć, jak towarzystwo mogło się skojarzyć przed językiem albo jak po skojarzeniu jego, słowa mogły spłodzić język; a kiedy uważamy zadziwiający stosunek prawie wszystkich języków, tak wzrastają trudności, że prawie nie zostaje, jak przypisać ich twór Boskiemu natchnieniu. [OW 3, 184]

Początki, pochodzenie języka, są, jak widać, wielce niejasne; jest on tworem Boga o tyle, o ile jest tworem Boga także człowiek i świat, który go otacza. Język nie jest jednak dziełem skończonym, od samego początku doskonałym, które nie podlega przemianom i nie wymaga zmian na lepsze. Język jest bowiem w końcu tworem „natury" i „kultury" zarazem: niektóre spośród właściwości języka, takie np. jak pewne elementy fonetyki i składni, dane mu są od natury, inne zaś, np. słownictwo, są — zdaniem Potockiego — „narodowego gieniuszu zdobyciem" (PM 2, 350). Problem pochodzenia języka rozwiązywał Potocki w duchu tych myślicieli XVIII- i XIX-wiecznych, którzy traktowali język jako — najogólniej rzecz biorąc — dany człowiekowi przez Boga (np. Beauzée), sądził, podobnie jak Condillac, że Stwórca wyposażył człowieka nie tyle w gotowy język, co w możliwości posługiwania się nim. Doskonalenie owego daru jest pilną potrzebą społeczną. Jest koniecznością:

> jakże mnóstwo ludzi mogłoby wraz się usadowić i wraz do wspólnej przykładać sprawy, gdyby się nie byli mogli nawzajem porozumieć ani o potrzebach, ani o zamysłach swoich? [OW 3, 184]

Na początku był więc dar Boga, a dopiero później pojawiła się potrzeba społeczna. Potocki różni się w tym punkcie swoich przemyśleń od Rousseau, dla którego języki, przynajmniej w postaci pierwotnej, tej, jaką miały u zarania dziejów, to „synowie przyjemności, a nie potrzeby" [4], ale i zgadza się z nim co do wizji rozwoju języka, który zmieniając się odchodzi z czasem od swych naturalnych źródeł, konwencjonalizuje się. Sądzę, że niektóre spośród wątków myślenia o języku zawartych w dziele Potockiego usytuować można właśnie w szeregu wyznaczonym przez nazwiska takich filozofów, jak Vico, Rousseau i Herder.

---

[4] J. Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle. Anthologie*. Paris 1971, s. 225.

Giambattista Vico wyróżniał trzy odmiany języka: boski język rozumowy, konieczny w czasach pierwotnych, kiedy jeszcze ludy pogańskie nie znały mowy artykułowanej [5], język emblematów bohaterskich i język słów, taki jakim posługują się współcześni, które to języki odpowiadały, zgodnie z historiozofią przyjętą przez autora *Nauki nowej*, określonym etapom kształtowania się dziejów. Z bogatej i różnorodnej myśli Vico wybieramy te wątki, do których zbliżają się poglądy Potockiego. Tak również postępujemy w dwóch kolejnych przypadkach. Według Vico język został przekazany Adamowi przez Boga jako umiejętność nadawania nazw przedmiotom, toteż naturalnym sposobem tworzenia się nazw w języku pierwotnym była onomatopeja. Początkowo człowiek był niemy, co nie oznacza wcale, że nie mógł porozumiewać się.

> W czasach niemych powstał język umysłowy (*mentale*), który [...] poprzedził język słowny, czyli artykułowany. [...] Ów prymitywny język w pierwotnej, niemej epoce narodów [...] musiał polegać na posługiwaniu się znakami, gestami lub przedmiotami, związanymi w sposób naturalny z ideami [6].

A więc pierwsi ludzie porozumiewali się za pomocą gestów, później dopiero, w „okresie poetyckim", stworzono język artykułowany. Był to język figuratywny, składający się z alegorii, metafor i symboli. Był to język odpowiadający świadomości pierwotnego człowieka, a ponadto język, który był także pewnym sposobem poznawania świata. Pierwsze wyrazy języka stanowiły oznakę emocji, lecz do ukształtowania się dojrzalszych postaci mowy przyczyniła się także potrzeba porozumiewania się. Język ludzi pierwotnych wykorzystywał znaki o charakterze naturalnym, później zaś — powiada Vico —

> w miarę jak rozwijał się umysł ludzki, wynaleziono słowa oznaczające formy abstrakcyjne lub rodzaje (*generi*) obejmujące różne gatunki (*specie*) albo łączące części w całość. Wówczas wyrażenia pierwszych narodów stały się metaforycznymi zwrotami retorycznymi. To, co powiedzieliśmy, przyczynia się do obalenia dwóch pospolitych błędów popełnianych przez gramatyków: mianowicie — że język prozaików był językiem normalnym, poetycki zaś sztucznym i że najpierw powstała proza, później zaś poezja [7].

Teza o metaforyczności języka pierwotnego w innej nieco postaci pojawia się też w dziele Jeana Jacques'a Rousseau. Dla Rousseau u podstaw języka leży spontaniczna, przyrodzona człowiekowi potrzeba ekspresji uczuć: „Mowa wyróżnia człowieka spośród zwierząt, język wyróżnia narody między sobą" [8]; Rousseau zdolność porozumiewania się przy-

[5] G. Vico, *Nauka nowa*. Przełożył J. Jakubowicz. Opracował i wstępem poprzedził S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1966, s. 182, 184.

[6] *Ibidem*, s. 183—184.

[7] *Ibidem*, s. 190. Koncepcje Vico i Rousseau omawia szczegółowo M. R. Mayenowa w artykule. *Teoria języka i poezji na terenie romańskim* (w zbiorze: *Język a poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*. Wrocław 1970).

[8] J. J. Rousseau, *Essais sur l'origine des langues*. W: *Oeuvres complètes*. T. 11. Paris 1812, s. 157.

pisuje także zwierzętom, lecz umiejętność posługiwania się znakami konwencjonalnymi traktuje jako właściwość wyłącznie ludzką. Pierwotnie człowiek używał języka gestów, który jest najdawniejszym, a przeto najbardziej naturalnym sposobem porozumiewania się. Umiejętność „mówienia" w ten właśnie sposób jest, zdaniem Rousseau, wrodzona, języki zaś tego rodzaju nie rozwijają się i nie zmieniają. Zmienność i rozwój to atrybuty języków artykułowanych, które to właściwości prowadzą do ich konwencjonalizacji; im dawniejszy jest bowiem język, tym jest mniej arbitralny, tym więcej znaków tego języka zachowuje związek z rzeczami oznaczanymi.

Herder, który w swych poglądach na pochodzenie i rozwój języka bliższy był w sumie Vico niż Rousseau (z którym polemizował), twierdził kategorycznie, że język jest dziełem człowieka:

> człowiek sam dla siebie stworzył język, stworzył go z dźwięków żywej przyrody, które stały się cechami wyróżniającymi, uświadamianymi za pomocą jego potężnego rozumu [9].

Tezy takiej nie znajdziemy u Potockiego. Podobieństwo myśli autorów dotyczy raczej spraw szczegółowych niż ogólnych. Potocki pisze o rozwoju języka w podobny sposób jak Herder: obaj pisarze posługują się obrazem rozwijającego się organizmu. Zdaniem Herdera wszystko podlega zmianie, a więc także i język. Ma on swój okres dziecięcy, młodzieńczy, fazę dojrzałości i starość. Kolejne fazy rozwoju języka określane są następująco. Zaraz po ukształtowaniu się mowy w jej pierwotnej postaci następuje poetycki okres języka, kiedy to język pełen jest obrazów i metafor. Potem, wraz ze stopniowym stabilizowaniem się reguł gramatycznych, język wchodzi w okres artystycznej prozy, aby osiągnąć w końcu okres filozoficzny. W fazie tej język jest pełen zwrotów abstrakcyjnych, słów jednoznacznych, posługuje się szykiem wykluczającym inwersję, a pomimo tego nie jest wcale językiem doskonałym. Stabilizacja reguł języka, konwencjonalizacja mowy zmniejszają jego bogactwo — w tym miejscu Herder wykracza poza oświeceniowe myślenie o języku [10].

Wróćmy do referowania poglądów Stanisława Kostki Potockiego. Przedstawia on rozwój mowy podobnie jak wielu myślicieli XVIII-wiecznych. Najpierw, tzn. na początku dziejów, człowiek porozumiewał się za pomocą znaków wziętych z natury, za pomocą wrodzonych odruchów. Krzyk, spontaniczny gest, zerwana gałązka były używane dla wyrażenia emocji, stawały się stopniowo zbiorem elementarnych znaków, które

---

[9] Korzystam z przekładu rosyjskiego: J. G. Herder, *Izbrannyje soczinienija.* Moskwa 1959, s. 145.

[10] O znaczeniu idei Herdera dla polskiej myśli romantycznej zob. Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i romantyzmu.* Wrocław 1976, s. 88—91.

służyły wymianie informacji. Człowiek nie tylko więc uczył się komunikować w sposób naturalny (spontaniczny wyraz emocji), lecz także uczył się od natury (charakter znaków pierwszego języka). Toteż właśnie dlatego dawne sposoby porozumiewania się wykazują właściwości onomatopeiczne lub — jeśli kto woli — mimetyczne. Charakter taki mają też ogólne tendencje rozwoju języka. Potocki tak pisze o tej początkowej fazie rozwoju:

> Jeżeli sobie wystawimy epokę dawniejszą nad wynalazek słów i ich znajomość, jasną jest rzeczą, iż człowiek nie mógł to, co czuł, objawiać drugiemu, jak krzykiem namiętności, któremu towarzyszyły poruszenia, czyli jesta do uczucia stosowne; bo te znaki są jedynymi wskazówkami, które ludzie odebrali od natury, i co wszyscy rozumieją.
>
> Kiedy potrzeba wymagała rozleglejszego obcowania, kiedy przedmioty zaczęły być rozróżnione imionami, jakiegoż środka ludzie użyli, by wynaleźć słowa i nazwiska? Oto starali się zapewne naśladować dźwiękiem imion przyrodzenie przedmiotów, które wskazać chcieli, jak malarz używa koloru zielonego, by wydał liścia lub murawę. [OW 3, 184—185]

Sądzić wolno, że Potocki używa określeń „słowa" i „imiona" tak jak Onufry Kopczyński, który pisał: „Imiona znaczą rzeczy albo przymioty; słowa ściśle wzięte znaczą sąd o rzeczach albo przymiotach" [11].

Tak więc najpierw wynaleziono rzeczowniki, później czasowniki. Podobnego zdania był również Kopczyński, który na pierwszym miejscu stawiał jednak wykrzyknienia, a dalej rzeczownik i czasownik.

Zatem, jak dziś by powiedziano, język onomatopeiczny posługuje się znakami ikonicznymi, słów bowiem używa tak samo, jak malarz kolorów. Lecz — wiemy już o tym — naturalne, „naśladowcze" znaki języka pierwotnego z czasem konwencjonalizują się, stają się znakami arbitralnymi. Problem arbitralności znaków języka przedstawiony został przez Potockiego następująco:

> Tu mi się nad tym zastanowić należy, com obszerniej, mówiąc o językach w dziele swoim o wymowie, wyłuszczył: że słowa rzadko kiedy mają właściwe sobie znaczenie, to jest, że rzadko kiedy malują rzecz, której są głosowym znakiem, że pierwiastkowe ich utworzenie może naśladowczym rzeczy było, lecz że się z czasem stało dowolnym. Jakoż imiona rzeczy, które przed sobą widzę: stół, krzesło, posadzka *etc.*, mająż jaki stosunek z przymiotami lub z użytkiem swoim? Bynajmniej, są to znaki dowolne; nawyknienie do nich jedynie sprawuje, że samo ich brzmienie przypomina nam przedmiot, który wskazują. [PM 2, 498]

Z n a k jest w takim ujęciu czymś, co z a s t ę p u j e; znak słowny zastępuje przedmiot lub pojęcie („znaki dowolne"), w mowie naszych przodków gest, krzyk, gałązka krzewu zastępują słowa artykułowane. Potocki znaki pisma dzieli na takie, które zastępują (oznaczają) wypowia-

---

[11] O. K o p c z y ń s k i, *Gramatyka języka polskiego. Dzieło pozgonne.* Warszawa 1817, s. 128. Zob. też s. 42.

dane słowa, i takie, które zastępują rzeczy. Odwołując się do dzisiejszej terminologii można z pewnym przybliżeniem powiedzieć, że chodzi tu o symbole i o znaki o charakterze ikonicznym. Potocki terminologii takiej oczywiście nie używał. Pisał:

> Wynaleźli [ludzie] później ku obcowaniu z nieprzytomnymi znaki, czyli charaktery mówiące do oczów, które pismem zowiemy.
>
> Mamy charaktery dwojakiego rodzaju: jedne oznaczają słowa, drugie rzeczy. [...] Charaktery alfabetyczne, używane w całej Europie, są znakami słów. Te dwa rodzaje pisania mocno się między sobą różnią. [OW 3, 210—211]

„Oznaczać" — to zatem mniej więcej tyle, co pozostawać w relacji o d w z o r o w a n i a, podobieństwa lub symbolizowania (używam tych terminów w rozumieniu przyjętym przez Ch. S. Peirce'a), zatem „oznaczać" to także — bardziej ogólnie rzecz biorąc — ustanawiać relację pomiędzy wyrazem (znakiem) a rzeczą (pojęciem). Relacja ta w językach Potockiemu współczesnych istnieje już tylko dzięki konwencji. Autor przychyla się zatem do tezy o arbitralności znaku językowego, tezy głoszonej m.in. przez Condillaca i Rousseau, której wyznawcą na gruncie polskim był także Euzebiusz Słowacki, podczas gdy popularny i szanowany Kopczyński głosił przeciwną koncepcję [12].

W ujęciu Potockiego znak językowy zakotwiczony jest z jednej strony w rzeczywistości, z drugiej zaś strony jest on obrazem myśli: „myśli nasze są obrazem uczuciów, a słowa obrazem myśli naszych" (PM 2, 332). Cóż jednak właściwie oznacza w terminologii Potockiego określenie „być obrazem"? Wydaje się, że chodzi tu o zależność, związek, a może nawet o ścisłą odpowiedniość: myślenie i mowa pozostają ze sobą w bezpośredniej zależności, skąd wniosek, że jeśli ktoś słabo myśli, to musi też źle pisać!

> Prawdziwa wymowa i zdrowa logika są ściśle między sobą połączonymi: usiłując wprowadzić porządek i układ w wyrazy, wprowadzamy je tym samym i w pomysły nasze, jaśnie je wysławiając uczymy się jaśniejszego ich powzięcia. Najsłabsze w pisaniu doświadczenie przekonywa, że kiedy skład jest wątły i rozprzężony, kiedy wyrazy są słabymi, przywary stylu pochodzą z braku jasnego wyobrażenia. [OW 1, 10]

Myślenie doskonali się wraz z rozwojem języka. Języki pierwotne były metaforyczne niejako z konieczności, zbudowane były z ubogiego słownika, dysponowały prostymi regułami składniowymi, co w sumie właśnie odpowiadało potrzebom i możliwościom ówczesnego człowieka. Figuratywność mowy była więc pierwotnie wynikiem ubóstwa języka, który nie rozporządzał odpowiednimi zasobami słownictwa, takimi mianowicie, aby mogły one pokrywać całą rzeczywistość, a zatem musiał uciekać się do metafory. Potocki dowodzi:

---

[12] Zob. F l o r c z a k, *op. cit.*, s. 88—92.

Badacze powierzchowni mogliby mniemać, że sposoby wyobrażania, które figurami nazywamy, są późniejszym wynalazkiem postępu języków, który winniśmy retorom i mówcom. Lecz byłoby to wielkim błędem: nigdy bowiem ludzie nie używali w mowie takiej obfitości figur jak w starożytnej epoce, w której im zbywało na słowach, do wystawienia pomysłów swoich. Bo najprzód, w braku imion właściwych rzeczom, musieli używać jednego do wyobrażenia kilku przedmiotów; stąd wynikały przyrównania, przenośnie, przystosowania i wszystkie postacie, co składają mowę figuryczną. Po wtóre, jako rzeczy, o których najczęściej mówili, polegały w przedmiotach materialnych i widzialnych, co ich otaczały, zyskały one dobrze wprzód nazwiska, nim wynaleziono imiona do oznaczenia skłonności serca, usposobienia, rozumu i wszelkich innych moralnych lub filozoficznych pomysłów. Cała więc zasada języka będąc złożoną ze słów, które znaczyły jaki przedmiot widzialny, język musiał być koniecznie metaforyczny. [OW 3, 196—197]

Język rozwija się i zmienia, to oczywiste: w planie motywacji znaku droga prowadzi od naturalnego związku pomiędzy znakiem a przedmiotem oznaczanym do arbitralności, podczas gdy w zakresie rozwoju słownictwa droga ta wiedzie od wieloznaczności do jednoznaczności wyrazów, od posługiwania się jednostkami leksykalnymi oznaczającymi konkrety do słów wyrażających pojęcia abstrakcyjne. A jest to ponadto ta sama droga, jaką od swych początków przebyła świadomość człowieka.

Jak na tle ogólnych przemyśleń o języku wygląda sytuacja polszczyzny i innych języków etnicznych? Potocki tak oto charakteryzuje język sobie współczesny:

Nie odzyskał dzisiejszy nasz język ze wszystkim czystości dawnego ani poważnej prostoty, zwykłej starożytności cechy. Lecz musiał ponieść te straty, by zyskał większe korzyści, to jest: rozmnożenie wyrazów, rozróżnienie bliskoznacznych, odosobnienie równoznacznych, zgoła większą pewność i rozmaitość mowy, dogodniejszy i obszerniejszy zwrot wysłowień, które acz naturalnymi być powinny, oddalają się nieco od ścisło wziętej stylu prostoty. [PM 2, 450—451]

Potocki, który — o czym już wspominałem — mówi o języku tak jak o żywym organizmie, odwołuje się często do znanej i modnej oświeceniowej koncepcji, przypisującej klimatowi wpływ na kształt fonetyczny języka. Była to tzw. koncepcja Północy—Południa, w myśl której ludzie zamieszkujący obszary Południa posiadali za sprawą ciepłego klimatu przyrodzone skłonności do gestykulacji, używali języka bardziej melodyjnego, dźwięczniejszego, bogatszego w samogłoski i o większych możliwościach ekspresji niż języki narodów zamieszkujących północne tereny Europy. Dla Potockiego najdoskonalszy jest język grecki, zrodzony w szczęśliwym, łagodnym klimacie.

Pod najpiękniejszym w świecie niebem, pod najprzychylniejszym klimatem ku udoskonaleniu płodów przyrodzenia, w przyjaźnej ludzkiej urodzie i dowcipowi krainie zjawił się język grecki, jak one świetny i nadobny. Szczęśliwy wpływ klimatu tam najdoskonalszą utworzył mowę, kędy wykształcił najdostojniej postać człowieka, a gdzie rozum jego obdarzył najżywszym czuciem, tam mu nadał do wyobrażenia go wdzięk i łatwość jedyną. [PM 2, 352]

Języki podlegają wartościowaniu zarówno pod względem estetycznym, bo mogą być mniej lub bardziej melodyjne, brzmieć przyjemnie dla ucha albo drażnić słuch wyczulony, jak też pod względem możliwości wyrazu myśli oraz z punktu widzenia sytuacyjnej przydatności. Oglądany z tej perspektywy język francuski to język kobiet, język salonowej konwersacji, niemiecki zaś to język filozofii lub dokładniej: metafizyki. Jak widać, pewne sytuacyjne, występujące w podobnych okolicznościach użycie języka uznaje się (wskutek pośpiesznego uogólnienia) za przyrodzone funkcje mowy jakiegoś narodu. Potocki przedstawia różnicowanie się języków jako stopniową, lecz stale postępującą destrukcję doskonałej ze swej natury greki, przy czym, im bardziej zbliżamy się do współczesności, im bardziej odległy od swego wzorca jest język nowożytny omawiany właśnie przez autora, w tym większym stopniu wydaje się mu on zepsuty. I tak np. łacina jest — dla Potockiego — produktem rozkładu i zniszczenia greki, z kolei francuski stanowi wulgarną wersję łaciny, podczas gdy włoski zajmuje w tej hierarchii jeszcze pośledniejszą pozycję. Języki nie są tu klasyfikowane z uwagi na pewien zespół właściwości, które można by im przypisać, lecz są wartościowane inaczej: im język starszy, tym bardziej jest doskonały.

> Jakożkolwiek jest przyjemnym i słodkim język włoski, nie mógł, nie mówię greckiemu, ale nawet łacińskiemu wyrównać, dlatego właśnie że jest jego zepsuciem. Zmienił on macierzystą składnią, przyjął obce jej przedimki, utracił po części jej prozodią, moc, powagę, dobitność i jasną zwięzłość, a natomiast nabył może zbyt pieszczonej słodyczy, która ten język tak przyjemnym w ustach kobiet czyniąc, nie wynagradza mu męskiej i do wszystkiego zdolnej rzymskiego wymowy. [PM 2, 356]

Stanisław Kostka Potocki powiada wprost — w innym miejscu swego dzieła — że zbliżenie się do starożytnych języków „o piękności dzisiejszych stanowi" (PM 2, 358). Przekonanie to jest, być może, odbiciem popularnej tezy oświeceniowej o doskonałości trzech dawnych języków: hebrajskiego, greckiego i łaciny. Umieszczona w takim układzie odniesienia polszczyzna, szczególnie zaś dawniejsza, ta, którą mówili Górnicki i Kochanowski (warto zresztą dodać, że zdaniem Potockiego od czasów Kochanowskiego język nasz niewiele się zmienił), przedstawia się niezgorzej. Język polski nie może się, co prawda, równać z greckim, ale w zestawieniu z łaciną wypada już zupełnie dobrze, przewyższa ją nawet pod pewnymi względami. Potocki stwierdza z zadowoleniem:

> Chlubnej dla języka naszego nie mogę tu pominąć uwagi, to jest niejakiej w przypadkowaniu nad łaciną wyższości. Zaszczyt takowy zbyt rzadko dzisiejsze języki posiadają, bym go w własnym przemilczał. Najprzód, w deklinacjach naszych przypadkiem jednym od łacinników bogatszymi jesteśmy: sześć oni, my siedm liczymy. Po wtóre, gdy język nasz ma osobne formy do przypadkowania przymiotników, osobne do rzeczowników, wynika stąd mnoga rozmaitość dźwięków, nie dozwalająca jednostajności, w jaką niekiedy wpaść może łacina [...]. [PM 2, 360—361]

Wielość form fleksyjnych, a zatem większy stopień komplikacji przy równoczesnej swobodzie w zakresie szyku wyrazów, świadczy o doskonałości języka. To teza bliska poglądom Kopczyńskiego, który głosił:

> Co za rozkosz dla Polaka rozważającego swój język widzieć w nim filozoficzny rozum, kierujący się gruntownie narodowym zwyczajem, podług przyrodzenia myśli ludzkiej! Umiem ja kilka języków, a w żadnym z nich tyle filozofii co w swoim nie znajduję. Zadziwmy się rozumowi temu w rodzajowaniu imion, co samo i w inszych częściach obaczymy [18].

Na rozwój języka, na doskonalenie się mowy decydujący wpływ mają trzy podstawowe czynniki: warunki społeczne i historyczne panujące na terenie, gdzie żyje i zmienia się język, zwyczaje stabilizujące konwencje mowy oraz twórczość jednostek genialnych, znawców i twórców najdoskonalszej odmiany języka literackiego. Język jest w sumie taki, jakie jest społeczeństwo, które nim włada. Albo nieco inaczej: społeczeństwo ma taki język, jaki jest mu niezbędny. Języki społeczeństw dawnych są proste, tak jak potrzeby ludzi pierwotnych, mowa społeczeństw oświeconych jest bardziej skomplikowana. Zastanawiając się nad polszczyzną współczesną Potocki dowodzi:

> Nie mogła mowa nasza z ubogiej Słowiańszczyzny zrodzona odziedziczyć od niej, czego ona nie miała. Język ten był tak prosty jak obyczaje, tak ograniczony jak potrzeby ludu, który go używał, dosyć dla niego bogaty, gdy mógł być ich tłumaczem. Wszystko, co umiejętności, sztuki, nauki, zgoła cywilizacja językom europejskim dodały, nieznanym, obcym, niepotrzebnym słowiańskiemu było. [PM 2, 463]

Język służy porozumiewaniu się, mowa zaś (tak jak powiedziano) może być skutecznym środkiem perswazji. Język rozwija się, staje się coraz doskonalszy, wówczas gdy otacza go opieka władców narodu, w warunkach rozkwitu kultury. W takim też okresie mógł najlepiej rozwijać się język polski, który doskonałość osiągnął w czasach Kochanowskiego. Doszukiwanie się w języku Kochanowskiego i Górnickiego wzorów doskonałej polszczyzny oraz przekonanie, że możliwy jest powrót do języka tego okresu, wypowiedziane mniej lub bardziej wyraźnie, to dość typowe poglądy okresu Oświecenia. Takie poglądy głosił m.in. Kopczyński. Zły smak i zły rząd doprowadziły jednakże do zepsucia języka polskiego. Kategoria gustu lub smaku była (jak wiadomo) w XVIII w. podstawowym pojęciem z zakresu estetyki. W początkach w. XIX posługiwali się nią m.in. Euzebiusz Słowacki, Ludwik Osiński i Stanisław Kostka Potocki. O tym ostatnim tak pisze Barbara Otwinowska:

> Estetyka Potockiego łączy ideały klasyczne, regularnej i harmonijnej piękności, z ideą wielkości, dostojnej i pełnej prostoty. Źródłem obu harmonijnie połączonych wartości jest natura, „wzorowa księga” ludzkiej działalności naśladowczej, do której sprowadza się wszelka twórczość, nawet geniusza. [...]

---

[18] Kopczyński, *op. cit.*, s. 42.

Smak jest władzą krytyczną, geniusz twórczą, aczkolwiek „smak jest zawsze jedną z własności jeniuszu". Geniusz jest na ogół jednokierunkowy (jak talent), smak może odnosić się naraz do wielu dziedzin. Pierwsza władza jest zatem wyższa, druga szersza [14].

Stanisław Kostka Potocki zabierał też głos w sprawie poprawności języka polskiego. Wypowiadał się niezbyt zdecydowanie przeciwko wzorowaniu się na języku francuskim oraz protestował dość ostro przeciwko zapożyczeniom z niemieckiego. Dużą rolę przypisywał zwyczajowi językowemu:

> Nawyknienie wszystko stanowi i nie masz takiego słowa, co by się właściwym nie stało, jeźli powszechnie przyjętym i używanym będzie. [PM 2, 499]

Szczególnie ważna rola przypada zatem „wynalazcom" słów nowych, wielkim pisarzom współczesnym, poprzez których warsztaty prowadzi droga do udoskonalenia polszczyzny, oni bowiem właśnie, jako eksperci od spraw językowych, mają prawo, a nawet obowiązek wprowadzania nowych słów i zwrotów do mowy ojczystej, pod warunkiem, że są one oparte na słowiańskich podstawach słowotwórczych; „zwyczaj, czyli nawykanie" z pewnością te innowacje utrwali i upowszechni.

Tak oto w najogólniejszych zarysach przedstawić można poglądy Potockiego na temat języka. A jak prezentuje się Potocki jako autor podręcznika wymowy, w którym wiele uwagi poświęca zagadnieniom stylu?

2

4-tomowe dzieło Potockiego, pełne cytatów z prac dawnych mistrzów wymowy i szczegółowych przepisów określających reguły tego albo innego gatunku wypowiedzi, stanowi cenne kompendium ówczesnej wiedzy o języku i stylu. Autor oparł się przede wszystkim na wzorach dawnych (Cycero, Kwintylian, Arystoteles), lecz odwoływał się też do współczesnych lub bliskich swym czasom znawców retoryki i języka (La Harpe, Thomas, Blair). Myślenie Potockiego o stylu zakorzenione jest silnie w tradycji retorycznej, lecz równocześnie autor wykracza poza tę właśnie tradycję. Pracę *O wymowie i stylu* (1815) rozpoczynają uwagi o wymowie i retoryce, zgodne z tym, o czym już mówiliśmy referując poglądy Potockiego na temat języka.

> Z darów, które Opatrzność udzieliła człowiekowi, bez wątpienia moc myślenia i mówienia są najdroższymi, bo tymi, które mu wyższość nad wszystkimi stworzeniami nadają. Myśli są obrazami rzeczy, jak słowa obrazami myśli. Ich połączenie jest tak ścisłym, że pierwsze do rysów, drugie do kolorów przyrównać można, z których się jeden i tenże składa obraz. [OW 1, 1]

---

[14] W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977, s. 199.

Wymowa — Potocki ma w tym wypadku na myśli akt wypowiadania, werbalną ekspresję uczuć i myśli człowieka — składa się z myśli i mowy. „Przedmiotem wymowy jest przekonywanie" (OW 1, 10) — powtarzam za autorem raz jeszcze tę znaną retoryczną maksymę. Termin „wymowa" odnosi się więc nie tylko do werbalnego zachowania się człowieka, określa też mówienie sytuacyjne, które prowadzić ma do osiągnięcia pożądanych efektów perswazyjnych.

Czym jest właściwie styl dla Potockiego? Autor przytacza kilka różniących się między sobą, a nawet sprzecznych definicji stylu. Pisze:

> mowa każda ma trzy działy, to jest myśli, porządku i wysłowienia. Myśli są gruntem rzeczy, od ich mocy i jasności wszystko zawisło. Retoryka nie uczy myślić, lecz nabyte nauką i rozwagą myśli dobrze wyobrażać [...]. Wiele się porządek do jasności i mocy mowy przykłada, czyniąc więc o nim wskazuję nie tylko na wszystkie mowy części i ich między sobą stosunek i związek, zgoła całkowite i żądne jej rozwinięcie, lecz i te wszystkie pomoce, które do tego służyć mogą. Co się tycze wysłowienia, czyli stylu, tej części wymowy tak ściśle z dwoma pierwszymi połączonej, co im ciało, blask i życie daje, tej części, którą dawni słusznie za najtrudniejszą mieli, staram się o najdokładniejsze jej przedstawienie. [OW 1, XX—XXI]

Myślenie Potockiego pozostaje w przedziałach wyznaczonych przez tradycję retoryczną. Autor używa terminu „retoryka" dla określenia zbioru reguł kodyfikujących wypowiedź, pisząc zaś o wymowie ma na myśli praktykę społeczną, znaną od czasów Empedoklesa z Arigentu, Koraksa i Tejzjasza. Zależności między retoryką a wymową definiuje jednakże używając formuły Diderota:

> Retoryka ma się do wymowy jak teoria do praktyki. Retoryka przepisuje krasomówstwu prawidła, a mówca, czyli człowiek wymowny, używa tych przepisów do dobrze mówienia; dlatego retoryka zowie się sztuką mówienia, a jej prawidła przepisami krasomówstwa. [OW 1, 17]

Współczesny badacz te dwa aspekty językowej działalności człowieka nazywa retoryką rozumianą jako zespół reguł oraz retoryką pojmowaną jako instytucja społeczna.

> W ciągu wieków, od starożytności aż po wiek XIX, retoryka była określana w sposób funkcjonalny i zarazem techniczny: jest to sztuka, tzn. zespół zasad, które pozwalają bądź to przekonywać, bądź to, później, dobrze wyrażać. Ta zdeklarowana celowość czyni jawnie z retoryki instytucję społeczną, przy czym, paradoksalnie, więź łącząca formy językowe ze społeczeństwami jest o wiele bardziej bezpośrednia niż stosunek czysto ideologiczny; w starożytnej Grecji retoryka zrodziła się dokładnie z procesów o własność, które były skutkiem nadużyć tyranów na Sycylii w V w. p.n.e. [...] [15].

Określenie „mowa", a niekiedy „wymowa", oznacza u Potockiego zarówno gatunki wypowiedzi retorycznej w ogólności, jak i wszelką społeczną działalność werbalną człowieka. Klasyfikacja, którą posługuje się

[15] R. Barthes, *Analiza retoryczna*. Przełożyła K. Falicka. „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 2, s. 252.

Potocki, inspirowana jest klasyczną teorią retoryczną; jeżeli „myśli" i „porządek", tzn. dwie pierwsze kategorie, jakich używa autor w przytoczonym powyżej tekście, w przybliżeniu jedynie odpowiadają krasomówczej *inventio* i *dispositio* — „wysłowienie" zdaje się dokładnie obejmować to, co rozumiano zazwyczaj przez *elocutio*. Nauka o stylu pojmowana jest tu jako jeden z działów retoryki, styl jest więc częścią wymowy, czymś wobec mowy zewnętrznym (przypomnę, że termin „mowa" określa uporządkowaną według reguł gatunkowych działalność werbalną człowieka). Potocki, tak jak dawni retorzy, używa metafory okrycia lub mówi po prostu, że styl jest ciałem mowy. Jest przy tym także zewnętrzną stroną pisma, bo autor (powołując się na Cycerona) do retoryki zalicza również teksty pisane. Styl zatem jest rozumiany jako ozdoba tekstu pisanego lub wypowiadanego, jako coś, co jest wobec wypowiedzi zewnętrzne.

> Nie dość więc na tym, by pismo jasnym i gruntownym było, winien mu styl dodać blasku, bez którego gasną inne jego przymioty. Tym tylko sposobem wraz rozumowi i imaginacji dogodzić się może, oddając pierwszemu w podziele prawdę myśli i gruntowność dowodów, które są zasadą rzeczy, poświęcając imaginacji piękność i delikatność, wdzięk obrazów i zwrotów, zgoła to wszystko, z czego się składa zwierzchnia postać pisma stylem zwana. [OW 4, 9]

Chociaż Potocki wielokrotnie podkreśla, że styl jest czymś „zewnętrznym", „dodatnym", „zwierzchnim" wobec mowy (wypowiedzi), to jednak zdobnicza funkcja stylu nie jest w mniemaniu autora ani pierwszoplanowa, ani jedyna. Styl bowiem, przynależąc do językowego ukształtowania wypowiedzi, tak jak i sam język, jest wyrazem myśli.

> Styl pisarza ma zawsze jakiś związek ze sposobem jego myślenia. Jest to niejako obraz myśli, którymi się zwykle zaprząta rozum jego, i sposobu, którym się w nim wyobrażają. Dlatego w roztrząsaniu składni pisarza jest często nader trudnym styl od myśli oddzielić; i dziwić nas, jakeśmy to już powiedzieli, ten ścisły związek nie powinien, ponieważ styl nie jest czym innym jak tym wyrazem, który myśl nasza przenosi nad inny. [OW 4, 45]

Pojęcia „styl" i „język" używane są w dziele Potockiego tak, jakby były synonimami. O języku mówi się, że jest on obrazem myśli, i o stylu powiada się właściwie to samo. Zarówno pierwszy, jak i drugi świadczą o charakterze narodowym swych użytkowników. Czytamy:

> Uważam, że różne kraje mają rodzaj stylu sobie właściwy, stosowny do charakteru albo geniuszu ich mieszkańców. [OW 4, 45]

Jeśli jednak człowiek, rodząc się w określonym środowisku i w określonym miejscu na ziemi, nie może w zasadzie wybrać sobie języka etnicznego, to styl podlega domenie wyborów.

> Styl jest niezmierzonym polem; jego przymioty, chociaż różne, mogą posiadać wszystkie właściwe sobie piękności: każdego pisarza usposobiła natura do tłumaczenia się raczej jednym sposobem niż drugim, a wybór zawisł od geniuszu. [OW 4, 43]

Styl jest osobliwym, indywidualnym użyciem języka i powstaje poprzez nadanie mu cech niepowtarzalnych lub poprzez przekształcenie języka w mowę charakterystyczną dla pewnej zbiorowości. Potocki, który wychodzi od retorycznej koncepcji stylu, dociera czy — może ostrożniej należałoby powiedzieć — zbliża się tylko do rozumienia stylu jako środka indywidualnej ekspresji, do koncepcji charakterystycznej dla poglądów Vico i Rousseau. A zatem: s t y l t o c z ł o w i e k. Stwierdza Potocki:

> Dzieła tylko dobrze pisane dojdą do potomności. Obszerność znajomości, szczególność zdarzeń, nowość nawet odkryciów, nie są pewną nieśmiertelności rękojmią. Jeśli dzieła, co się nimi szczycą, mają tylko drobne widoki, jeśli są pisane bez smaku, bez szlachetności i bez jeniuszu, zginą: bo znajomości, zdarzenia i odkrycia łatwo się przewłaszczają i przenoszą, zyskują nawet, od rąk bieglejszych użyte. Te rzeczy są zewnątrz człowieka: styl jest samym człowiekiem. Styl więc nie może się ani odjąć, ani przenieść, ani być popsutym. Jeśli jest wyniosłym, szlachetnym, szczytnym, chwała pisarza równą we wszystkich czasach będzie, bo prawda jest tylko trwałą, a nawet wieczną. [PM 2, 314—315]

Styl rozumiany jako najistotniejszy przejaw ekspresji jednostki stanowi o istocie pisarstwa, sztuki krasomówczej i sztuki w ogóle. Toteż dzieje rzeźby egipskiej omówione być mogą z perspektywy przemian stylu tej rzeźby, tak jak to właśnie czyni Potocki w dziele, które stanowiło przeróbkę z popularnej w ówczesnej Europie rozprawy Winckelmanna o historii sztuki [16]. Klasyfikacje stylistyczne dokonywane są przez Potockiego w zależności od tego, czy mówi on o stylu rozumianym jako wyraz myśli, czy też ma przede wszystkim na względzie zdobnicze właściwości stylu.

> Pierwsza różnica stylów i najwięcej uderzająca polega w większej lub mniejszej liczbie słów, których pisarz używa ku wyrażeniu myśli swoich. Ta różność inną pociąga za sobą, to jest stylu rozciągłego i stylu ścisłego. [OW 4, 25—26]

Styl jest tu charakteryzowany w odniesieniu do myśli, co niekoniecznie musi znajdować odbicie w długości zdania.

> Uważałem, że styl rozległy bogatym jest w długie periody. Z drugiej strony są one ogólnie krótszymi u zwięzłych pisarzów; wszelako stąd wnosić nie należy, iż większa lub mniejsza długość okresów jest cechą tych dwóch sposobów. Chociaż pisarz w składniach swoich zwykle używa krótkich wysłowień, może być rozwlekłym, jeźli każdy z jego periodów mało co wyraża. [OW 4, 32]

W innym miejscu swego dzieła Potocki opisuje i przytacza próbki stylu suchego, gładkiego, czystego, wybornego, gwałtownego i kwiecistego. Tu kryterium zaliczania stylu do tej lub innej kategorii określa stopień ozdobności mowy i jej cel. Autor wspomina też o klasycznej zasadzie trzech stylów, pisze o stylu „prostym”, „środkowym, czyli miernym”, i stylu „najwyższym, czyli szczytnym”. Wyborem tego a nie in-

---

[16] S. K. P o t o c k i, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. T. 2. Warszawa 1815, s. 39.

nego stylu rządzi zasada stosowności, znana retoryczna zasada *decorum*.

> Inny przepis nader ważny, a którego potrzeba łatwo czuć się daje, polega w przystosowaniu stylu do przedmiotu, o którym rzecz czynimy. Nic bowiem nie jest nadobnym ani wymownym, jeźli niestosownym do okoliczności lub do osób, do których mówiemy. [OW 4, 66]

Stosowność jest dla Potockiego, tak jak dla retorów antycznych, zasadą określającą ogólne sposoby posługiwania się stylem, określającą techniki użycia mowy. Nie może być w zasadzie inaczej, skoro dzieło *O wymowie i stylu* raz po raz przytacza nowe wzory wypowiedzi, prezentuje coraz to inne gatunki mowy: mowy naradne, kazalne, pochwalne itd. Mówi się zawsze w określonej sytuacji, mówienie jest zjawiskiem społecznym. Jak pisze Maria Renata Mayenowa —

> *genera dicendi* nie dotyczą indywidualnych sposobów ludzkiej ekspresji. Właściwym przedmiotem zainteresowania są społeczne sytuacje, w których ludzie mówiąc mogą pozyskiwać innych dla swoich przekonań [17].

Style przypisane są określonym tematom wypowiedzi, wyspecjalizowanym gatunkom mowy, gatunki z kolei funkcjonują w określonych sytuacjach wypowiedzeniowych, sytuacjach społecznych. To, co jest stosowne dla mów naradnych, nie mieści się w stylu kazań. Ale, przypomnijmy, Potocki wprowadza też pojęcie stylu obce w zasadzie tradycji retorycznej, twierdzi, że styl to człowiek, przestrzega przed trudnościami, jakie czyhają na tych, którzy chcieliby oddzielić styl pisarza od charakterystycznego i odpowiadającego autorowi sposobu myślenia, mówi o stylach narodów, o stylach indywidualnych, o stylu Tacyta, Cycerona, Arystotelesa, słowem, zbliża się do rozumienia stylu jako środka indywidualnej ekspresji. Kryteria podziałów, klasyfikacje stylistyczne są jednak najczęściej zapożyczone z retoryki. I tak poszczególne odmiany stylu (styl suchy, kwiecisty itd.) różnią się pod względem stopnia metaforyzacji języka, a więc pod względem nasycenia wypowiedzi figurami.

> Dość długo mówiliśmy o stylu w stosunku z wyobrażeniem myśli pisarza, wróćmy do uważania go jako ozdoby mającej za cel upięknienie mowy i przebieżmy różne pisania sposoby pod imieniem stylu suchego, gładkiego, czystego, wybornego, gwałtownego i kwiecistego znane. [OW 4, 34—35]

Największą zaletą dobrego stylu jest jasność, tzn. taki sposób ukształtowania wypowiedzi, aby była ona bez przeszkód rozumiana przez słuchaczy. Jedynie mowa, która spełnia postulat jasności, odniesie oczekiwany skutek, stanie się wypowiedzią skutecznie perswazyjną. Jasny styl jest naturalnym wyrazem logicznego myślenia, przy czym to, co logiczne, a równocześnie dobrze wyrażone, jest także niezaprzeczalną wartością estetyczną: „jasność jest rzetelnie pięknością" (OW 4, 48) — powiada Po-

---

[17] M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 323—324.

tocki. Jasność stylu uzyskuje się poprzez odpowiedni dobór słownictwa, taki mianowicie, gdy słowa odpowiadają rzeczom, gdy używa się wyrazów rodzimych w ich dosłownym, nie zaś metaforycznym znaczeniu. Potocki wypowiada się w zasadzie przeciw używaniu archaizmów i neologizmów, lecz natychmiast dodaje:

> ten przepis podpada niektórym wyłączeniom; bo są zdarzenia, w których te słowa mogą mieć wdzięk albo go dodać. [OW 4, 51]

Styl jasny tworzą zdania zamykające myśl w przedziale okresu, w zdaniach rozbudowanych spójniki powinny jednoznacznie wskazywać na relacje w obrębie wypowiedzi, ujednoznaczniać ją. Mówiąc o właściwościach dobrego stylu Potocki używa terminów: „wdzięk", „odrębność", „precyzja". Wydaje się, że ma on w tym wypadku na myśli relacje pomiędzy „*res*" i „*verba*", że chodzi o wybór najdoskonalszego z możliwych sposobów ukształtowania wypowiedzi. Pisze:

> Precyzja więc, czyli odrębność, polega w odcięciu tego wszystkiego, co jest zbytnim w mowie, i nie zostawieniu jedno tego, co jest potrzebnym do zupełnego wyrażenia myśli. [OW 4, 52]

Pomimo znaczenia, jakie przypisuje się jasności stylu, wiele uwagi poświęca autor zasadzie *decorum*, która świadczy również o doskonałości stylu.

> Największa trudność, a raczej cała doskonałość stylu na tym polega, by był zawsze nie tylko jasnym, lecz do rzeczy stosownym; to jest, co stanowi ton jego, na który, jeźli piszący natrafić lub utrzymać go nie umie, wpada w rażącą przeciwność stylu z rzeczą i niewierne, a często śmieszne kreśli jej postacie. Styl połączenia talentu ze smakiem wymaga: sam talent utworzyć osnowę pisma jest zdolnym, lecz trzeba mu pomocy smaku do czuwania nad przystosowaniem, nad cieniowaniem jego. [OW 4, 21—22]

Dobry styl wymaga więc połączenia talentu ze smakiem. Talent jest czymś przyrodzonym, otrzymujemy go od Boga za pośrednictwem natury, podobnie jak to ma miejsce w wypadku, gdy chodzi o posługiwanie się językiem. Smak — tzn. „uczucie, które wskazuje, co każdej rzeczy przystoi", kształtuje się na dobrych wzorach. Należy więc do porządku kultury. Widzenie zjawisk stylistycznych jest przeto u Potockiego paralelne do jego poglądów na język, jego naturę i mechanizmy rozwoju. Język bowiem egzystuje pomiędzy tym, co naturalne (przyrodzone właściwości języka, jego związki z warunkami geograficznymi, temperamentem użytkowników), a tym, co konwencjonalne, co tworzy się w obrębie kultury (zwyczaj, norma, wzory dobrego pisania). Język, którym posługujemy się, świadczy o naszych ogólnych cechach gatunkowych, podczas gdy styl jest wyrazem właściwości człowieka rozpatrywanego jako indywiduum. Tak zwerbalizować by można podstawowe twierdzenie antropologicznego ujęcia języka, zawarte w pismach Stanisława Kostki Potockiego. Autor nie mówi z pewnością rzeczy na wskroś oryginalnych o języku i stylu, jego myślenie na ten temat nie wyznacza nowych dróg językoznawczej refleksji. Czerpie raczej od innych, o czym zresztą po-

wiadamia swych czytelników. Pisze dla społecznego pożytku, na zamówienie ówczesnych towarzystw naukowych. W jego pracach odnajdujemy typowe wątki myślenia przełomu XVIII i XIX wieku. Interesują go początki języka, jego rozwój, doskonalenie się. Tak jak Beauzéego, De Brosse'a i innych. Opowiada się jak Condillac i Rousseau za tezą o metaforyczności pierwotnego języka i naturalnym charakterze jego znaków. Nie jest jednak tak radykalny w swych końcowych wnioskach jak ten ostatni (język rozumiany jako ekspresja uczuć) ani też nie akcentuje tak silnie jak Condillac związków języka z myśleniem, choć ogólnie rzecz biorąc, wydaje się zgadzać z tezą gramatyków z Port-Royal, którzy głosili, że nie ma myślenia poza językiem. Potocki wydaje się również przekonany o strukturalnym (dziś tak powiedziano by) podobieństwie wszelkich języków.

> Wszystkie więc prawie dzisiejsze mowy przysposobiły układ różny od dawnego, co im mało rozmaitości w prozie dozwala. Nie mają one ogólnie jak jeden porządek, który by porządkiem gramatycznym nazwać można. Umieszczają najprzód osobę mówiącą lub rzecz czyniącą, potem jej czyn i przedmiot tegoż. Tym sposobem następują po sobie pomysły nie podług wagi, którą przedmioty mają w imaginacji, lecz stosownie do porządku rzeczy i przyrodzenia. [OW 3, 205]

Język ewoluuje od pojęć konkretnych do abstrakcyjnych, początkowo wykorzystuje znaki naturalne, aby posługiwać się z czasem znakami arbitralnymi, zmienia się wraz ze społeczeństwem, choć u swych początków był darem Boga. To także dość typowe wątki myślenia epoki. Zofia Florczak tak je określiła:

> W myśleniu oświeceniowym kształtuje się swoiste rozumienie rozwoju języka i ludzkiego myślenia. Od myślenia metaforami człowiek przechodzi do myślenia pojęciowego. Od języka, który stanowi zespół poetyckich obrazów, przechodzi się do języka abstrakcji. Ta myśl, która jest znana jako formuła Vica, pojawia się u Rousseau, Herdera, Turgota jako jeden ze swoistych wątków Oświecenia, który przeżyje epokę swoich narodzin [18].

Niektóre spośród uwag Potockiego o początkach i rozwoju języka mieszczą się w tej właśnie tradycji, inne od niej odbiegają, nie wychodzą jednak najczęściej poza horyzont myśli Oświecenia, reprezentowanej przez Kopczyńskiego. Potocki był zarazem dość otwarty na naukowe nowości i dość silnie osadzony w tradycji. Przywołać tu można z pewnością szerszą tradycję rodzimą, którą wyznaczają nazwiska Konarskiego, Golańskiego, Piramowicza. Potocki (tak jak Kopczyński) jasność wypowiedzi łączy przede wszystkim z zagadnieniem jednoznaczności i zrozumiałości wyrazów, traktuje mowę jako odmalowanie myśli, w kwestii neologizmu wypowiada się za oparciem nowych słów na podstawach słowiańskich, przyjmuje tezę, że Bóg wyposażył człowieka w zdolność wypowiadania dźwięków, zachwyca się komplikacjami fleksyjnymi polszczyzny i ceni

[18] F l o r c z a k, *op. cit.*, s. 224.

względną swobodę szyku jej składni oraz chwali język XVI w. jako wzór godny naśladowania [19].

Potocki akceptuje też to, co było najbardziej rozpowszechnione w poglądach na język we Francji przełomu wieków, podczas gdy anglosaski empiryzm jest mu właściwie obcy. Nie brak u niego przemyśleń łączących refleksję nad językiem z historyczną sytuacją narodu. W rozprawie *O potrzebie ćwiczenia się w ojczystej mowie* (1811) napisał:

> Na koniec nie przepominajmy tego może najważniejszego dla nas względu, iż język jest związkiem każdej społeczności, niestartą cechą narodów, tkliwą braterstwa oznaką i niestarganym węzłem rozszarpanych nawet narodów. Rzućmy okiem na siebie, czymże byśmy byli, gdyby nie ten wspólny ojców naszych język, w którym już jedynie Polska istniała? [PM 2, 334—335]

Były to w rozważaniach Stanisława Kostki Potockiego akcenty charakterystyczne dla polskiej refleksji o języku.

---

[19] O przekonaniach tego rodzaju zawartych w dziele autora *Gramatyki dla szkół narodowych* pisała Kopczyńska (*op. cit.*, s. 60—63, 113—118 i in.).

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

TEORETYCY W. XIX W WALCE Z WIERSZEM SYLABICZNYM

Kiedy w końcu drugiego dziesięciolecia XIX w. ukazały się propozycje dotyczące oparcia budowy polskiego wiersza na akcencie, trudno było chyba przewidzieć, jaką rolę odegrają one w teorii wersyfikacji. Autorzy tych propozycji, Józef Franciszek Królikowski i Józef Elsner, byli muzykologami i choć w szczegółowych swoich tezach nieraz się różnili, chodziło im obu głównie o to, aby budowa akcentowa tekstów śpiewanych na scenie szła w parze z melodią, aby transakcentacja nie zamazywała ich sensu [1]. Już w drugiej pracy Królikowskiego pojawia się jednak znamienna wypowiedź mająca szersze znaczenie, odnosząca się do wiersza współczesnego autorowi i dawniejszego:

> dotychczasowa poezja polska, tyle wewnętrznie szacowna, co do powierzchowności pisana była prozą, w której co kilka lub kilkanaście zgłosek odbijało się echo niedawno wymówionego wyrazu [...] [2].

Ta właśnie wypowiedź legła jakby u podłoża reformatorskich poczynań następców Królikowskiego i Elsnera, dążących do tego, aby całą polską poezję przekształcić i unowocześnić, co w ich pojęciu znaczyło — zsylabotonizować. Koncepcje Królikowskiego i Elsnera ulegają jednak pewnym modyfikacjom. Przede wszystkim wzorce wierszowe mają być oparte już nie na iloczasowym traktowaniu akcentu — jak postulował Królikowski, przypisujący zgłosce dłuższy czas trwania i pragnący w ten sposób prozodię języka polskiego przybliżyć możliwie najbardziej do prozodii greki czy łaciny. Hipolit Cegielski, którego *Nauka poezji* wydana w r. 1845 stała się wkrótce podręcznikiem gimnazjalnym, 4-krotnie do r. 1879 wznawianym, z taką interpretacją akcentu w polszczyźnie zde-

---

[1] J. Królikowski: *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką [...]*. „Pamiętnik Warszawski" 1817—1818; *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego [...]*. Poznań 1821. — J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego [...]*. Warszawa 1818.

[2] Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego [...]*, s. 171.

cydowanie zrywa [3]. Język polski, jak i większość języków nowożytnych, nie ma, jego zdaniem, iloczasu, a wiersz polski opierać się powinien na trzech czynnikach (wymieniam je w kolejności podanej przez autora): 1) tej samej liczbie sylab w każdym wersie, 2) tej samej liczbie akcentów, 3) „tym samym sposobie ich następstwa", czyli tym samym ich układzie [4].

W tym podstawowym ujęciu, które powtarzać się będzie odtąd także u innych teoretyków okresu, widać pewną dążność do zachowania w zapędach reformatorskich związku z rzeczywistością. Wyrazem jej jest wysunięcie na pierwszy plan izosylabizmu — uznanie go za główną cechę wiersza polskiego. Podkreśla się jednak zawsze, że o doskonałości, piękności wiersza decyduje rola akcentu: im bardziej regularny jest rozkład akcentów, tym wiersz lepszy. Ideałem jest więc wiersz, który dziś nazywamy sylabotonicznym.

W koncepcjach sylabiczno-akcentowej budowy wiersza wzorce metryczne poezji iloczasowej przekształcane są na akcentowe z zachowaniem antycznej terminologii — tak jak to już wprowadzili w obieg obaj wspomniani reformatorzy. Bezpośrednim przykładem takiego postępowania i wzorem do naśladowania, który nieraz się przywołuje, jest poezja nowożytna innych zachodnioeuropejskich literatur, głównie niemiecka i angielska. Wprawdzie nie wszyscy propagatorzy wiersza sylabiczno-akcentowego zgodni są co do zasobu wzorców, jakich realizacja możliwa jest w polszczyźnie. Stanowisko w tej sprawie zależy w znacznej mierze od tego, jak traktuje się stosunek metru do języka.

Na ogół pragnie się widzieć źródło określonych ukształtowań stopowych w jednostkach słownika rytmicznego polszczyzny. Ponieważ nie ma wątpliwości co do tego, że akcent w wyrazach polisylabicznych pada na sylabę przedostatnią (z wyjątkiem pewnych wyrazów obcego pochodzenia oraz pewnych form czasownikowych), 2-zgłoskowa słowoforma języka polskiego jest uważana za trocheiczną „z natury" [5], 3-zgłoskowa — za amfibrachiczną z natury. W grę wchodzić może także akcent pobocz-

---

[3] W teoretycznych wypowiedziach omawianego okresu spotka się jeszcze nieraz próby wiązania akcentu z dłuższym czasem trwania sylaby, ale są one niekonsekwentne i nie mają żadnego wpływu na konkretne stwierdzenia. Zob. np. A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji.* Warszawa 1875. — L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji [...].* „Biblioteka Warszawska" 1865, t. 2.

[4] Szczegółową interpretację stanowiska Cegielskiego zawiera artykuł Z. Kopczyńskiej *Wiersz polski w „Nauce poezji" Hipolita Cegielskiego* („Pamiętnik Literacki" 1980, z. 4).

[5] Jest to kontynuacja — być może nieświadoma — stwierdzenia Królikowskiego (*Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego [...]*, s. 93), że trochej „miarą języka polskiego nazwać by można".

ny — wymienia się czasem 4-zgłoskowe formy jako mające „naturalne akcenty" na sylabach 1 i 3, przez co powstaje tok trocheiczny [6].

Dodać jednak trzeba od razu, że pojęcie naturalności ukształtowania akcentowego, czyli pojęcie stopy jako struktury zgłoskowej nie przekraczającej granic wyrazu, ma nawet u najbardziej zagorzałych jego zwolenników (jak np. A. Małecki [7]) charakter teoretyczny i niejako genetyczny: trocheje i amfibrachy — to naturalne jednostki słownika rytmicznego polszczyzny, a więc wiersze trocheiczne i amfibrachiczne są najbardziej zgodne z „duchem języka" (Małecki) czy też z „duchem i taktem melodii polskich" (Cegielski). Trocheiczność czy amfibrachiczność już się jednak inaczej rozumie w toku wiersza: nie musi to być tok wyrazowy ani nawet dierezowany. W konkretnych utworach przytaczanych jako ilustracja wywodów trochej i amfibrach bardzo często składają się z dwóch wyrazów lub przechodzą z wyrazu na wyraz, a nawet z jednego zestroju na drugi. Ta koncepcja jest zrozumiała w świetle rzeczywistych językowych możliwości realizacji wzorców. Dla zilustrowania wierszy zbudowanych z 1-wyrazowych trochejów czy amfibrachów trzeba by szukać specjalnie konstruowanych przykładów, a tego już w drugiej połowie wieku nie praktykowano. Niektórzy zresztą teoretycy — i to spośród tych najbardziej zapalonych do wprowadzania wiersza sylabiczno-akcentowego — nie tylko dopuszczają, ale wręcz zalecają tok cezurowany, uważając go za harmonijny i przyjemny. Obawiają się oni, że wiersze, w których „każdy wyraz oddzielną stanowi stopę", byłyby zbyt monotonne [8].

Inne stopy uważane są za „sztuczne rytmy", ponieważ powstawać mogą jedynie w kombinacjach 2-wyrazowych. Wśród takich stóp wymienia się przede wszystkim jamb, dalej daktyl i anapest. Są i tacy, którzy dopatrują się w polskim wierszu także spondejów, amfimakrów, antybakchiusów — zastrzegając wszakże, iż te stopy nigdy nie stanowią wyłącznego budulca utworu [9]. Ta wynalazczość metryczna wiąże się z koncepcją traktowania dawnego wiersza polskiego i jego kontynuacji, do której za chwilę przejdziemy.

Amfibrach i trochej — stopy „naturalne" — akceptowane są przez wszystkich teoretyków, ale spośród „sztucznych" ogólną aprobatą cieszy

---

[6] Od *Nauki poezji* Cegielskiego, który pierwszy w taki sposób tłumaczy przydatność trocheja i amfibrachu dla polskiej poezji, datuje się zapewne owo tylekroć powtarzane w gramatykach aż do naszych czasów określenie akcentowego toku polszczyzny jako trocheiczno-amfibrachicznego.

[7] A. Małecki, *Gramatyka języka polskiego mniejsza, dla użytku gimnazjów i szkół realnych ułożona.* Lwów 1863, *Dodatek: O wierszowaniu.* (Bardzo popularny podręcznik).

[8] Jenike, *op. cit.*, s. 200.

[9] A. G. Bem, *Teoria poezji polskiej [...].* Petersburg 1899.

się jedynie daktyl; zapewne dlatego, że można znaleźć jego prozodyjne odpowiedniki w niektórych polskich słowoformach (np. „byliśmy", „opera"). W imię tej naturalności budowy wiersza Małecki zdecydowanie odrzuca jamb, twierdząc:

> podobnych figur rytmicznych poezja polska prawie wcale nie używa, ponieważ natura ich [...] obca jest duchowi języka naszego, nie opierając się na przyrodzonym i samorodnym składzie wyrazów, lecz na kombinacjach sztucznych [10].

Poczucie obcości toku jambicznego — oczywiście bez tej prozodyjnej motywacji — miało swój odpowiednik w praktyce poetyckiej w okresie, gdy Małecki pisał *Gramatykę*. W kilkanaście lat później jamb osiągnął jednak pewną popularność, szczególnie dzięki Konopnickiej (choć w jej twórczości nie dorównał pod tym względem trochejowi). Stał się on — szczególnie w ostatniej ćwierci w. XIX — znacznie częściej stosowanym tokiem wiersza sylabotonicznego niż „naturalny" amfibrach, począwszy zaś od późnych lat osiemdziesiątych, w poezji Tetmajera i Kasprowicza, zupełnie przesłonił „naturalny" trochej.

Wspomnieć tu trzeba jeszcze o częstych w tym okresie dążeniach do semantyzacji — w aspekcie teoretycznym — akcentu językowego oraz określonych toków stopowych. Akcentowi przypisuje się wiele ważnych znaczeń. Podnosi on „siłę moralną" sylaby (Cegielski), a jego regularność nadaje taką siłę wierszowi. Twierdzi się też, że akcent uwydatnia „pierwiastek duchowy" w mowie (Jenike). Toki stopowe traktuje się jako dźwiękowe metafory, bardzo zresztą pojemne. Tak np. według Jenikego jamb jest „spokojny w swoim biegu", a jego odpowiedniki w nastroju wiersza to „cicha radość", „łagodna skarga" i „refleksyjna powaga"; trochej jest „potoczystszy i lżejszy", „maluje uczucia żywsze, bądź tkliwe, bądź namiętne" i nadaje się szczególnie do poezji lirycznej; amfibrach „kołysze się", a to czyni go przydatnym do „toku opowiadawczego", zwłaszcza gawęd, dumek itp.

Łatwo stwierdzić, że sądy te (z wyjątkiem może określenia intonacyjnego toku amfibrachu) nie mają szerszego pokrycia w poetyckiej rzeczywistości. Są one raczej wyrazem uogólnienia jednostkowych spostrzeżeń, które dyktuje przede wszystkim chęć rozpowszechnienia różnorodnych ukształtowań metrycznych w polskiej poezji. Niemniej echa takich przekonań słyszeć się dają jeszcze w w. XX, w międzywojennym dwudziestoleciu, a nawet i później.

W swoim dążeniu do sylabotonicznego ideału reformatorzy wiersza napotykali jednak bardzo poważną przeszkodę. Wiersze trocheiczne, amfibrachiczne, jambiczne, anapestyczne — od biedy nawet daktyliczne — istniały już od kilkudziesięciu lat i ciągle powstawały, można było nimi

---

[10] M a ł e c k i, *op. cit.*, s. 279—280.

ilustrować teoretyczne wywody. Ale oprócz nich pisano też równie często, a nawet częściej, utwory, których struktury nie dało się uznać za wiersz „miarowy", jak go wówczas nazywano, czyli oparty na jednolitym określonym toku stopowym. Taka niemiarowa była też cała dawniejsza twórczość. Jak ją traktować? Nie można było iść śladami Królikowskiego, który wiersz sylabiczny wyraźnie lekceważył. Osiągnięcia poetyckie Mickiewicza i Słowackiego, których najwybitniejsze utwory pisane były wierszem niemiarowym, rosnący pietyzm dla spuścizny literackiej poprzednich wieków, wreszcie zaś reformatorska pasja — wszystko to sprawiało, że wiersza sylabicznego nie dało się już pominąć w teoretycznym oglądzie. Aby jednak mógł być uznany za wiersz, trzeba mu było stworzyć jakąś akcentową formułę. Z pomocą przychodzi znów tradycja starożytnej wersyfikacji, która znała tzw. wiersze mieszane (*mixta*), czyli oparte na wersach składających się z różnych stóp. Najbardziej zapaleni zwolennicy wiersza akcentowego, jak Małecki, Siemieński, Bem, widzą takie logaedy wszędzie — począwszy od Kochanowskiego, a nawet Reja, do XIX-wiecznych poetów [11].

Dla Małeckiego wiersz pisany nie trochejem lub amfibrachem — bo tylko takie dwa typy toku stopowego przyjmował — jest trocheiczno-amfibrachiczny, czyli realizuje różne kombinacje trocheja i amfibrachu (nie zawsze nawet, jak wynika z przykładów, równoakcentowe). U innych teoretyków przy zastosowaniu tej metody logaedycznej pojawiają się w dawnym wierszu najróżniejsze stopy. Nawet jeśli *expressis verbis* rozróżnia się — jak Antoni Bądzkiewicz — wiersze „miarowe", wiersze „mieszane" i wiersze „sylabiczne", to przez tę sylabiczność rozumie się wierszowanie oparte nie tylko na wersach o jednakowej sylabicznej długości, ale i o jednakowej liczbie akcentów wyrazowych — tyle że niejednakowo rozłożonych. A więc strukturę, jaką nazwalibyśmy dziś sylabiczno-toniczną.

Wyjątkowo tylko pochwałom wierszy „miarowych" towarzyszy uznanie choćby istnienia wiersza, w którym ani układ, ani nawet liczba akcentów nie są stałe (wyjąwszy akcent w klauzuli i przed średniówką); wiersz taki jednak traktuje się niemal zawsze jako przejaw niższego stadium rozwoju, niższej poetyckiej świadomości [12]. Wytyka się więc błędy w wierszowaniu, tzn. brak akcentowej jednolitości, nie tylko dawniej-

---

[11] O znaczeniu terminu i jego XIX-wiecznym zastosowaniu zob. T. Kuryś, *Logaedy*. W: M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonizm*. Wrocław 1957, s. 300.

[12] Do zupełnych rzadkości należy (przed wystąpieniem Rowińskiego w 1891 r.) takie obiektywne spojrzenie, jakie prezentuje W. Korotyński w króciutkim rozdziałku *Prozodia* dodanym do podręcznika stylistyki *Jak pisać po polsku [...]* (Warszawa 1889, s. 196): „Przycisk w jednakowych odstępach powtarzający się tworzy rytm, czyli takt, skąd też wiersze z przestrzeganiem rytmu pisane zowią się rytmicznymi albo miarowymi. Wiersze zaś opierające melodyjność na liczbie zgłosek i nie pilnujące się rytmu nazywamy sylabicznymi".

szym poetom, ale nawet samemu Mickiewiczowi. Cegielski np. krytycznie analizuje dwie pierwsze strofy *Pierwiosnka*, w których wśród wersów 3-akcentowych pojawia się 4-akcentowy. Nie podoba mu się też początek *Pana Tadeusza* (ze względu na zbieg akcentów w wersie 2). Pisze Ludwik Jenike:

I niechaj nikt nie utrzymuje, że więzy przez rytm narzucane krępują pole natchnienia, że wielcy mistrze, jak Mickiewicz, Słowacki i Krasiński, zwykle o miarę się nie troszczyli, a jednak utwory ich noszą na sobie piętno niezaprzeczonej genialności. Prawda to niezawodna, lecz prawda nie dowodząca niczego. Zapewne, że geniusz mniejszymi nawet środkami wielkich dokonać może rzeczy; nie idzie przecież za tym, aby przy użyciu jednej jeszcze dźwigni nie dokonał większych [13].

Jeszcze w 1899 r. Antoni Gustaw Bem stwierdzi:

Adam Mickiewicz, który był Prometeuszem naszej poezji, [...] do udoskonalenia wiersza mało się przyczynił [14].

Chodzi oczywiście o to, że stosunkowo niewielka część jego twórczości pisana jest wierszem sylabotonicznym.

Powszechnie bardzo wysoko, przez niektórych nawet najwyżej, ceniony jest Bohdan Zaleski; wysoko — Wasilewski, Lenartowicz, Ujejski, Asnyk, Konopnicka. Jenike chwali też za poczucie rytmu Pola i Syrokomlę, ale zdaniem Bema ci dwaj poeci nie dbali o „kunsztowną formę wersyfikacyjną". Natomiast bardzo pozytywną ocenę uzyskuje w jego *Teorii poezji* Słowacki:

przedstawia najwyższy punkt rozwojowy w historii wiersza polskiego. Nie spożytkował on wprawdzie wszystkich zasobów rytmicznych mowy ojczystej, ale nauczył je odkrywać i na czyste złoto artyzmu pisarskiego przetapiać [15].

Obie te opinie Bema znamienne są już dla tendencji właściwych poetyce Młodej Polski z jej kultem wyszukanej formy wierszowej i uwielbieniem poezji Słowackiego, zwłaszcza okresu późniejszego, w której dużą rolę odgrywa wiersz toniczny.

Klasyfikacja konkretnych utworów jako utrzymanych w takim czy innym określonym toku stopowym lub logaedycznym nie wywołuje na ogół dyskusji wśród teoretyków, choć zdarzają się tu różnice zdań [16]. Dyskusje, a nawet spory toczą się wokół dwóch problemów: jednym z nich jest budowa i zastosowanie heksametru, drugim — użycie wiersza jambicznego jako podstawowego kształtu dialogu dramatycznego. Oba te spory związane są w głównej czy choćby przeważającej mierze z po-

---

[13] Jenike, *op. cit.*, s. 207.

[14] Bem, *op. cit.*, s. 88.

[15] *Ibidem*, s. 89.

[16] Tak np. *Czaty* Mickiewicza są dla jednych pisane anapestem, dla drugich zaś logaedem trocheiczno-amfibrachicznym.

szukiwaniem odpowiedniej formy wierszowej dla przekładów z obcych literatur.

Przeniesienie struktury heksametru na polski materiał językowy jest dla „metrystów" drugiej połowy w. XIX sprawą nie mniejszej wagi, niż to było w okresach wcześniejszych. Heksametrem pisano arcydzieła literatury starożytnej, szczególnie greckiej, będącej „do dziś dnia wspólnym dziedzictwem wszystkich narodów, strawą umysłową, humanistyczną, którą one karmią swe pokolenia" [17]. Dla ludzi Oświecenia oddanie tak ważnej struktury w języku narodowym miało być dowodem bogactwa tego języka i jego poezji, starano się więc doszukać iloczasu w polszczyźnie, aby jak najdokładniej odtworzyć heksametr. Były to, rzecz prosta, próżne usiłowania i z ówczesnych przekładów epopei Homera przetrwało tylko tłumaczenie Dmochowskiego, który posłużył się tradycyjnym polskim wierszem epickim — sylabicznym 13-zgłoskowcem.

Od czasów preromantyzmu coraz silniej rozbrzmiewa również w filologii europejskiej inna teza — głosząca, że u podstaw epopei Homera tkwią ludowe podania i pieśni. Ta teza znakomicie koresponduje z dążeniem do oparcia heksametru na rzeczywistych cechach języka [18]. Znał ją też Mickiewicz, czego dowodem jest zastosowanie przez niego heksametru jako wiersza „prostej powieści" [19]. Tezę tę powtarza się w drugiej połowie w. XIX, nazywając nawet heksametr grecki „tworem samorodnym, tworem gminnym" [20]. Heksametru nikt już w tym czasie nie zamierza budować ze stóp iloczasowych — przykład Mickiewicza miał tu decydujące znaczenie.

Wiersz heksametryczny w wydaniu nowożytnym, Mickiewiczowskim, składał się z akcentowych daktyli i trochejów różnie przemieszanych, ale z zachowaniem oczywiście 6 stóp i stałego „spadku adonicznego" (czyli daktyla i trocheja na końcu). W związku z tym, że proporcje daktyli i trochejów były nieustalone, sylabiczna długość wersów wahała się od 13 do 17 sylab.

Ponieważ drogą Mickiewicza poszli niektórzy tłumacze Homera (szczególnie A. Bronikowski) oraz satyr i listów Horacego (M. Motty), wiersz *Powieści Wajdeloty* stał się symbolem „polskiego heksametru" i przedmiotem dyskusji. Teoretykom drugiej połowy wieku ten wzorzec Mickiewiczowski wydaje się zbyt dowolny, zbyt daleki od antycznego heksametru. Heksametry Mickiewicza są, zdaniem Jenikego, bardzo płynne, ale

---

[17] L. Ćwikliński, *Homer i homerycy. Rzecz o studiach i przekładach Homera, szczególnie w Polsce*. Lwów 1881, s. 2.

[18] Szerzej o tej tezie oraz o heksametrze Mickiewiczowskim zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*. „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 2.

[19] Tak Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* określa *Powieść Wajdeloty*, w której użył heksametru.

[20] Ćwikliński, *op. cit.*, s. 95.

zbudowane „niezupełnie według zasad” [21]. „Mistrzowskie pióro Adama ukrywa niejako wady tego wiersza, ale ma on wady rażące” — pisze inny wybitny filolog klasyczny [22]. Krytykom chodzi przede wszystkim o miejsce średniówki, która u Mickiewicza i korzystających z jego wzorca tłumaczy i poetów oryginalnych (np. u Syrokomli w nie ukończonym poemacie *Sejm lubelski*) dzieli wers na dwa 3-stopowe człony.

> Starożytni poeci niczego właśnie tak nie unikali, jak głównej średniówki w samej połowie heksametru, w tym słusznym mniemaniu, że przez to rozpołowienie heksametr traci charakter wiersza jednolitego, a składające go dwa szeregi luźne obok siebie zajmują stanowisko i wynoszą się prawie do znaczenia wierszy samodzielnych [23].

Za wadę poczytywana jest również mała plastyczność, sztywność polskiego heksametru; choć nawet niektórzy z krytyków widzą w nim pewne możliwości zastępowania daktyla spondejem, to nie podoba im się stałe wypełnianie trochejem trzeciej stopy wersu, ten stały przedśredniówkowy paroksytoniczny akcent.

Pod wpływem krytycznego spojrzenia na wiersz stworzony przez Mickiewicza próbowano heksametr polski modyfikować. Do najbardziej udanych należy chyba heksametr skonstruowany przez A. Szmurłę (który wydał przekład całej *Iliady* w 1887 r.), a składający się prawie wyłącznie z daktyli — z wyjątkiem, oczywiście, końcowego trocheja. Tę formę skrytykuje jednak Michał Rowiński jako zupełnie obcą poezji klasycznej i zbyt monotonną. Uważa on, że

> skoczność daktylów jest nieodpowiednią dla niektórych miejsc poematu, wymagających większej powagi i powolności rytmu [...].

— i dodaje:

> O ileż poważniejszym i giętszym jest wiersz w *Panu Tadeuszu*! [24]

Konkurentem heksametru polskiego jako wiersza przekładu antycznej epiki jest właśnie ów wiersz *Pana Tadeusza* — 13-zgłoskowiec. Ma on w tej funkcji długą tradycję, datującą się od w. XVI, od dokonanego przez Jana Kochanowskiego przekładu fragmentu *Iliady*, i tłumacze także w omawianym okresie po 13-zgłoskowiec sięgają. Krytykowany on jest w tym użyciu jako rozmiar zbyt krótki: poemat starożytny w tłumaczeniu 13-zgłoskowcem musi mieć więc więcej wersów niż w oryginale, a to traktuje się jako poważną wadę. W porównaniu z heksametrem uważa się go też za pozbawiony „cechy pierwotności i monumentalno-

---

[21] J e n i k e, *op. cit.*, s. 417.

[22] Ć w i k l i ń s k i, *op. cit.*, s. 91.

[23] *Ibidem*. Podobnie H. Z a t h e y, *Homer w Polsce*. Poznań 1866, s. 72.

[24] M. R o w i ń s k i, *Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej*. Warszawa 1891, s. 139—140.

ści" [25], obniżający powagę poetów starożytnych i ton ich utworów [26]. Trudności, jakie przedstawia stworzenie polskiego odpowiednika heksametru, sprawiają jednak, że nawet najwięksi jego zwolennicy dopuszczają 13-zgłoskowiec — z tym zastrzeżeniem, iż rezultatem jego zastosowania będzie nie wierny przekład, lecz tylko parafraza antycznego poematu [27].

Heksametr zalecany jest nie tylko do przekładów poezji starożytnej; ma on stanowić również ekwiwalent nowożytnego, tj. akcentowego heksametru niemieckiego. W tym zastosowaniu — konkretnie w przekładzie *Hermana i Doroty* Goethego, nie znajduje jednak uznania w oczach publiczności literackiej, jako „mało przypadający do ducha naszego języka" [28]. Odzywają się też głosy — im później, tym częstsze — za całkowitym zastąpieniem heksametru 13-zgłoskowcem.

> Nasz wiersz trzynastozgłoskowy, byle mu odjąć retoryczną nadętość i monotonię, łamać go tu i owdzie, odpowiednio od rzeczy, najlepiej godzi się z heksametrem, a choć często nie może go w sobie pomieścić, mieści w następnym, nie uwłaczając przez to wierności [...] [29].

— pisał Lucjan Siemieński w przemowie do swego wydania przekładu *Odysei* w 1873 roku. Przekład ten — choć uważany przez niektórych tylko za parafrazę — wywołał liczne głosy uznania, wśród których słyszeć się też dają pozytywne oceny wybranego przezeń rodzaju wiersza:

> Jeśli nie można tłumaczyć heksametrem, bo jak widzieliśmy, nikt go dotychczas w naszym języku nie stworzył, to najlepiej już oprzeć się na tradycji całej naszej poetyckiej literatury. Począwszy od Jana Kochanowskiego aż do Adama Mickiewicza wszyscy poeci używali w poezji epickiej wiersza 13-zgłoskowego [...]. Ma więc wiersz 13-zgłoskowy w epopei polskiej uznane prawo obywatelstwa, tak jak heksametr w greckiej i rzymskiej [30].

Ta obrona 13-zgłoskowca nie jest jednak, jak mogłoby się wydawać, obroną wiersza sylabicznego w sensie systemu, w którym akcent — prócz węzłowych punktów wersu — nie gra konstytutywnej roli. Dla ludzi, którzy zestawiają 13-zgłoskowiec z heksametrem i wypowiadają się na rzecz tego pierwszego formatu, jest to wiersz akcentowy o rytmie „mieszanym", przeważnie trocheiczno-amfibrachiczny logaed. Jego sylabiczność uzna dopiero — i jedynie — Rowiński.

Próby opanowania dialogu dramatycznego przez wiersz jambiczny wiążą się przede wszystkim z rosnącą popularnością dramatów Szekspira, Goethego i Schillera. Co prawda, sami bojownicy o jamb w dramacie stawiają polskiej poezji za wzór zarówno literaturę antyczną, jak poezję angielską, niemiecką i włoską — „od Eschylesa więc i Plauta do Szekspi-

---

[25] Ćwikliński, *op. cit.*, s. 96.

[26] P. Popiel, wstęp w: Homer, *Iliada*. Kraków 1880.

[27] Ćwikliński, *op. cit.*, s. 96.

[28] Anonimowy recenzent w „Przeglądzie Tygodniowym" 1872, s. 332.

[29] L. Siemieński, wstęp w: Homer, *Odyseja*. Kraków 1873, s. 45.

[30] Zathey, *op. cit.*, s. 144.

ra, Alfierego i Szyllera" — jak pisze Krystyn Ostrowski [31]. Ale właśnie Szekspirowski *blank verse* i jego odpowiednik w niemieckich dramatach, bezrymowy jambiczny 5-stopowiec, podsunęły pomysł jambizacji istniejącego już w tradycji polskiego wiersza 11-zgłoskowego. Najpopularniejszy format 11-zgłoskowca sylabicznego — ze średniówką po sylabie 5 — próbował wtłoczyć w jambiczny tok już w pierwszej połowie wieku Józef Korzeniowski, tłumacząc i pisząc kilka dramatów. W swoim *Kursie poezji* wydanym w 1823 r. sformułował on potrzebę i możliwość wprowadzenia 5-stopowego jambu do polskich tragedii, twierdząc, że znajduje się on już w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego — „chociaż nie w zupełnym wykształceniu" [32]. W drugiej połowie wieku powrócił do swoich propozycji, pisząc we wstępie do przekładu fragmentu (I aktu) *Króla Ryszarda II*:

> Ja pierwszy ośmieliłem się wiersz ten odnowić i nie jestem już sam na tym polu. Wprawdzie mam jeszcze wiele bardzo głosów przeciwko sobie, spodziewam się wszelako, że forma ta, przebijając się powoli przez tradycje francuskie, tak jeszcze u nas mimo wiedzy panujące, ozdobiona wszędzie miarą i rymami tam, gdzie tego potrzeba, zyska wreszcie uznanie [...] [33].

„Tradycje francuskie" — to sylabiczny 13-zgłoskowiec nazywany polskim aleksandrynem, gdyż stosowano go jako ekwiwalent aleksandrynu w tłumaczeniach francuskich tragedii — Corneille'a, Racine'a, a później i dramatów Hugo; był też dawniej używany w przekładach dramatu niemieckiego. 13-zgłoskowcem tłumaczono również dramaty antyczne; obecnie i takie jego zastosowanie jest krytykowane, przede wszystkim jako wiersza swojskiego i rymowanego. Pisze Małecki:

> Wszelki wiersza rodzaj [...] przez to samo, że z nim jesteśmy spoufaleni, psuje, zmienia całe wrażenie, jakiego godzi się żądać od przekładu z greckiego oryginału. Rym w szczególności przeistacza od razu cały koloryt, ton i wyraz starożytnego pomysłu [...] [34].

Tak też — 13-zgłoskowcem — tłumaczono w początkach XIX w. Szekspira. Ale już w latach trzydziestych i czterdziestych wiersz 13-zgłoskowy zostaje wyparty z przekładów dramatu Szekspirowskiego (a także dramatów niemieckich romantyków) przez krótszy rozmiar średniówkowy: 11-zgłoskowiec (5+6). Nie jest to jednak najczęściej — a przede wszystkim w licznych i popularnych przekładach pióra Paszkowskiego, Koźmiana, Ulricha i innych — 11-zgłoskowiec jambiczny, tylko poczciwy sylabiczny rozmiar, tyle że całkowicie lub częściowo bezrymowy. Jedynie reformatorskie zacietrzewienie mogło sprawić, że Korzeniowski naj-

[31] K. Ostrowski, wstęp w: A. de Vigny, *Czatterton*. Kraków 1861, s. I. Ciekawe, że dramat ten pisany był w oryginale prozą.

[32] J. Korzeniowski, *Dzieła*. T. 12. Warszawa 1873, s. 31.

[33] *Ibidem*, s. 258.

[34] A. Małecki, wstęp w: Sophokles, *Elektra*. Poznań 1854, s. V.

poważniej wytyka np. Paszkowskiemu „brak miary” w poszczególnych wersach któregoś z przekładów.

Niemniej jednak Korzeniowski nie pozostał jedynym propagatorem — w teorii i praktyce — jambicznego wiersza w dialogu dramatu. Do najbardziej zapalonych należą Krystyn Ostrowski i Ludwik Jenike; obaj powołują się także na przykład dawnej literatury polskiej, szczególnie tragedii Kochanowskiego. Traktują oni jambiczny 5-stopowiec nieco inaczej niż Korzeniowski, dopuszczając — z rzadka, co prawda — wersy oksytoniczne, 10-zgłoskowe, a także cezurę „toniczną”, czyli niestałe miejsce podziału wewnętrznego. Zwolennicy jambu w dramacie nie są zresztą w stanie uzgodnić swoich poglądów. Ostrowski, który uważa się za jedynego prawdziwego „jambistę”, nie zniża się do krytykowania innych, Jenike natomiast wytyka Korzeniowskiemu, że „z wymaganiami prozodii zbyt często się zmijał”, Ostrowskiemu zaś — którego wiersz o wiele wyżej ceni — zarzuca odstępstwa od wzorca w pierwszej stopie i polemizuje z nim w sprawie wewnętrznego działu w wersie [35].

Te różnice zdań wskazują na pewne trudności, jakie nasuwać mogło konsekwentne kształtowanie 5-stopowca jambicznego w długich tekstach. Tłumaczyć 11-zgłoskowcem sylabicznym ze średniówką po sylabie 5 (bez względu na to, jak się ową sylabiczność rozumiało) było na pewno łatwiej; a w dodatku stanowił on wiersz znany, o bogatej tradycji w dawnej i niedawnej literaturze (ulubiony wiersz Słowackiego). Przekłady Korzeniowskiego, Ostrowskiego, Jenikego podobały się teoretykom — ale 5-stopowiec jambiczny pozostał wierszem stosunkowo niewielu utworów [36]. Nie miał też żadnej kontynuacji w okresach późniejszych. Świadczy to o znacznej odporności 11-zgłoskowca (5+6) na regularnie sylabotoniczne kształtowanie. Bez względu bowiem na to, jak się traktowało wzorzec metryczny 5-stopowca jambicznego, ten sylabiczny tradycyjny rozmiar stanowił zawsze najbliższą, najbardziej narzucającą się uwadze podstawę przekształceń.

Jambiczny 5-stopowiec dramatu oraz heksametr dzielą z wzorcami, do których nawiązują, jeszcze jedną cechę, która różni je z kolei od innych wierszy „miarowych” czy „mieszanych” oraz od sylabizmu. Jest to bezrymowość, dla jambu scenicznego przeważnie zalecana i realizowana, a w heksametrze traktowana jako reguła. Propagatorzy 5-stopowca jambicznego i heksametru chętnie by zresztą widzieli całą poezję polską bez rymu. Fakt, że rym odgrywa w poezji nowożytnej ważną rolę, uważają oni za dowód pewnego upadku. Rym, środek dosadny i jaskrawy,

---

[35] J e n i k e, *op. cit.*, s. 197.

[36] Z wybitniejszych poetów jeden tylko F. F a l e ń s k i szerzej będzie stosował jambiczny 11-zgłoskowiec w przekładach i twórczości oryginalnej — w wierszu zarówno dramatu, jak epiki (oktawy jambiczne w przkładzie *Orlanda szalonego*) oraz liryki.

zastępuje iloczas, który sprawiał, że język Greków był tak muzykalny, a którego brak w języku „mieszkańców Północy", chropawym i kakofonicznym. Rym służy tylko do zatarcia tych wad języka [37]; ciągłe rymowanie jest jednak niekorzystne dla długich utworów, gdyż „morduje" i „usypia" [38].

Te wystąpienia przeciwko rymowi napotykały ostry sprzeciw. Ćwikliński, pisząc w r. 1881 o wierszu białym, „przeciwko któremu w ostatnich mianowicie czasach tyle się u nas głosów odzywało i bezustannie odzywa" [39], nie wymienia, niestety, nazwisk obrońców rymowania. Jednym z tych obrońców — a zarazem przeciwnikiem wiersza jambicznego w dramacie — był Wiktoryn Zieliński, ostro krytykujący propozycje Korzeniowskiego. Wiersz jambiczny uważał on za niezgodny „z duchem i własnościami prozodii naszego języka". Zastosowanie jambu w polskiej poezji wymaga tylu licencji, że jamb staje się złudzeniem, „istną konwencjonalnością metryczną, wcale dla ucha nie muzykalną i nie melodyjną". Ale i inne wzorce — amfibrach czy trochej — nie powinny wypierać z utworów dramatycznych „zwyczajnego rymowego wiersza". Dialog w dramacie ma być, zdaniem Zielińskiego, „idealizowaniem zwyczajnej rozmowy", do której nie pasuje regularność metryczna.

> Wreszcie, [...] nie lepiejże przyjąć za narodowe te formy, których Mickiewicz, Słowacki, Malczewski, Goszczyński i Zaleski używali, i w nie wlewać nowe kombinacje myśli i uczuć, aniżeli koniecznie od Hellenów i Giermanów właściwej tym językom wersyfikacji zapożyczać i gwałtem ją do narzecza naszego przeszczepiać?

Wiersz sylabotoniczny uznawał Zieliński tylko w poezji lirycznej — ze względu na śpiewność, jaką wnosi, ale zastrzegał, że powinien on być zawsze rymowany [40].

W wystąpieniu Zielińskiego spotykamy się więc ze zjawiskiem wyjątkowym w omawianym okresie — z obroną wiersza sylabicznego w imię jego rodzimości oraz faktu, że był on stosowany przez „arcymistrzów, którym równych może i za parę wieków literatura nasza nie ujrzy".

Do tych argumentów sięgnie również w 30 lat później Michał Rowiński w obszernej, źródłowej, bogato udokumentowanej pracy pt. *Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej*. Zna on artykuł Zielińskiego i powołuje się nawet na ten, jak pisze, odosobniony głos. Rowiński jest zdania, że wersyfikacja polska — podstawowy jej trzon w każdym razie — nie zmieniła się od wieków. Nie ma różnic

---

[37] Jenike, *op. cit.*, s. 197.

[38] J. Korzeniowski, wstęp w: Szekspir, *Król Ryszard II*. W: *Dzieła*, t. 12, s. 260.

[39] Ćwikliński, *op. cit.*, s. 74.

[40] W. Zieliński, *Listy potoczne*. „Gazeta Codzienna" 1860, nr 111. Cyt. za: Rowiński, *op. cit.*, s. 149, 150.

metrycznych pomiędzy 13-zgłoskowcem Mickiewicza i Reja czy 11-zgłoskowcem Kniaźnina i Trzecieskiego. Te dwa formaty, które Rowiński uważa za najwłaściwsze dla „dłuższych utworów epicznych, dydaktycznych i dramatycznych" [41], są zrytmizowane w wystarczającym stopniu: przez stały rachunek sylabiczny, średniówkę oraz dwa stałe akcenty — przed średniówką i w klauzuli, a także (ale to dodatkowe w jego wzorcu) stałe współbrzmienie końcowe. Fakt nieuregulowania liczby i miejsca innych akcentów w wersie jest jego zaletą, umożliwia różnorodność i swobodę językowego wypełnienia. Pokazuje to Rowiński szczególnie w wierszu 13-zgłoskowym, który ceni najwyżej:

> w nowszych językach nie znam wiersza, [...] który dawałby większą możność człowiekowi nowoczesnemu to zwalniać, to przyśpieszać, to wzmacniać, to znowu zniżać głos przy deklamacji, zachować pewien wewnętrzny ład, równomierność i harmonią bez potrzeby wybijania pojedynczych stóp czy taktów, które nie na wszystkich miejscach i nie po wszystkie czasy są nieodzownym warunkiem nawet w śpiewie.

W imię tej wielkiej wartości 13-zgłoskowca Rowiński dopuszcza transakcentację przy jego wykonaniu melicznym, powołując się na przykłady „klasycznych Greków i Rzymian" oraz — na ludową pieśń polską [42].

I właśnie wiersz ludowy jest według Rowińskiego jeszcze jednym dowodem trwałości i niezmienności polskiej wersyfikacji, przy czym „tak w poezji kunsztownej, jak i w przysłowiach, zagadkach i pieśniach ludowych panują zasady wersyfikacyjne te same" [43]. Owa tożsamość budowy wierszowej poezji ludowej i literackiej odgrywa też znaczną rolę w wywodzie dotyczącym rodzimości polskiego sylabizmu. Rowiński zdaje sobie oczywiście sprawę z wpływu, jaki na kształtowanie się naszej wersyfikacji wywarły wzorce łacińskiej poezji tzw. rytmicznej (w odróżnieniu od „metrycznej", czyli iloczasowej), ale sądzi — i dowodzi tego na przykładach — że nie był to wpływ bezpośredni. Drogą analizy porównawczej dowodzi także, że Polacy musieli mieć swoją „przedłacińską" wersyfikację, niezbyt się od tej nowej, napływowej, różniącą.

Mówiąc o tej obronie sylabizmu trzeba od razu zastrzec, że sam Rowiński wcale nie uważa wiersza, którego broni, za sylabiczny tylko — ponieważ odgrywa w nim rolę akcent mający jedno przynajmniej stałe miejsce w wersie (tj. w klauzuli). Nie uznaje również kategorii wiersza akcentowego — przeciwstawianego sylabicznemu — gdyż „Rosjanie, Niemcy, Anglicy liczą w swoich wierszach zgłoski, podobnie jak i my" [44]; jest więc zwolennikiem traktowania tzw. wiersza miarowego jako syla-

---

[41] Rowiński, *op. cit.*, s. 109.
[42] *Ibidem*, s. 78.
[43] *Ibidem*, s. 114.
[44] *Ibidem*, s. 84.

botonicznego. Ale zwolennikiem tylko w dziedzinie terminologii, gdyż realizację wzorców sylabotonicznych uważa za możliwą jedynie w bardzo wąskim zakresie. W części porównawczej swojej pracy Rowiński dowodzi, że „czystych" wierszy sylabotonicznych nie ma w żadnym języku, chyba że to króciutkie utwory. Przeważnie jednak występują jakieś licencje, ponieważ wzorców metrycznych nie da się zrealizować za pomocą wyłącznie głównych akcentów wyrazowych — a tylko takie powinny być brane pod uwagę. Realizację określonego wzorca (trocheja, amfibrachu czy jambu) w wersie rozumie przy tym Rowiński jako obowiązkowe wypełnianie każdego miejsca silnego przez sylabę pod głównym akcentem wyrazowym. Innymi słowy, traktuje wzorzec sylabotoniczny jako instrukcję, która musi być bezwyjątkowo zrealizowana pozytywnie (a nie potencjalnie) poprzez główne akcenty wyrazowe.

Zrozumiałe jest, że przy takim założeniu konsekwentny sylabotonizm okaże się zjawiskiem rzadkim. Rowiński widzi go np. w amfibrachicznym wierszyku Wasilewskiego, w trocheicznym *Śpiewie poety* Zaleskiego czy w jambicznym *Ostatnim boju* Ujejskiego. Zastrzega się jednak ciągle, że dłuższe utwory nie wytrzymują regularnego metru lub — gdy jest on stosowany regularnie — stają się monotonne. Istnienie heksametru w polskiej poezji podaje w wątpliwość: to, co stworzył Mickiewicz i co tworzyli później tłumacze starożytnych epopei, nie jest odpowiednikiem heksametru, gdyż trochej nie może zastąpić spondeja, a heksametry tylko daktyliczne są obce poezji klasycznej. Zasady konstrukcji przyjmowane przez Mickiewicza czy późniejszych twórców heksametru uważa też za nie odpowiadające polskiej prozodii; niepotrzebne zresztą, skoro istnieje 13-zgłoskowiec. Jambiczny 11-zgłoskowiec jako wiersz dramatu odrzuca zdecydowanie, z jednej strony pokazując, że nie da się on konsekwentnie zrealizować w dłuższej wypowiedzi, z drugiej — twierdząc, że ścisła jambiczność 11-zgłoskowca powodować będzie monotonię.

Z tego, co dotąd powiedziano, wynikałoby, że stanowisko Rowińskiego jest odwrotnością poglądów, jakie głosili orędownicy sylabotonizmu. Nie widzieli oni sylabizmu, traktowali całą spuściznę poezji polskiej oraz współczesną im twórczość poetycką pisaną sylabicznym wierszem jako utwory logaedyczne — realizujące wzorce akcentowe „różnostopowe", „mieszane" — lub nawet je lekceważyli. Rowiński widzi, z małymi wyjątkami, tylko sylabizm, nie dostrzega prawie zupełnie sylabotonizmu. Był on jednak zbyt wnikliwym obserwatorem, aby nie zauważyć, że w XIX w. coś nowego zaczyna się dziać w polskiej wersyfikacji, że wiersz wielu utworów staje się bardziej zrytmizowany. Przypisuje to jednak nie dążeniu do realizacji określonych wzorców stopowych, ale nasilającej się tendencji do dzielenia wersów „na stałe, coraz to drobniejsze grupy". Stwierdza sam: „takich wierszy, jak 4+3, 3+4, 5+3, 4+4+3, na próżno byśmy szukali w poprzednich okresach naszej literatury: jako

stałe formy ukazały się one dopiero w bieżącym stuleciu"[45]. Rowiński daje liczne przykłady tak dzielonych wersów, starając się pokazać, że główny akcent wyrazowy (bo pobocznego przecież nie uznaje, jak się już mówiło) ma w nich stałe miejsce tylko przed średniówką i w klauzuli. Elementem rytmizującym jest więc, jak sądzi autor, przede wszystkim dział międzywyrazowy, następnie zaś dopiero — związany z nim stały akcent.

Rowiński nie stawia sobie pytania, dlaczego właśnie w XIX w. przejawia się to upodobanie do dzielenia wersów, nie wiąże go oczywiście w żaden sposób ze świadomym przejmowaniem wzorców sylabotonicznych z poezji niemieckiej (o czym naturalnie wie, ale co lekceważy). Stara się udowodnić, że:

> brak stałej zasady w rozmieszczeniu wszystkich akcentów, innymi słowy, brak ściśle przeprowadzonych „stóp" w tradycyjnych wierszach polskich, wynagradza się sowicie różnokształtnością, jaką może przybierać każdy nieco dłuższy wiersz (począwszy od siedmiozgłoskowego) przez stałe umiejscawianie średniówki w różnych odstępach i przez nadawanie każdemu wierszowi i każdej grupie to zakończenia żeńskiego, to męskiego[46].

Wystąpienie Rowińskiego spotkało się — ogólnie biorąc — z bardzo nieprzychylnym przyjęciem[47]. Polemizowali z jego koncepcją z wielkim zacietrzewieniem propagatorzy wierszy „miarowych" i reformatorzy sylabizmu, zarzucając mu brak orientacji w zagadnieniach wiersza, brak słuchu, a nawet brak podstawowej wiedzy o poezji polskiej[48]. Rowiński odpowiadał także z pasją — wywołując tym nowe ataki. Najważniejsze jednak, że ani jego propozycji dotyczącej nadrzędnej funkcji działów metrycznych w rytmizacji wersów, ani jego obrony wiersza sylabicznego nikt w XIX w. nie podjął[49].

---

[45] *Ibidem*, s. 109.

[46] *Ibidem*.

[47] Jedynie W. Nehring uznaje w swojej recenzji pracę Rowińskiego za poważną i rzeczową (wytykając wszakże autorowi stosowanie nie zawsze ścisłej argumentacji). Ale to krótkie omówienie w „Kwartalniku Historycznym" (1892, s. 387) nie mogło odegrać żadnej roli w obronie stanowiska Rowińskiego.

[48] Szczególnie A. Bądzkiewicz („Biblioteka Warszawska" 1891, t. 2, s. 394) oraz A. G. Bem („Przegląd Tygodniowy" 1891, nr 24).

[49] W początkach w. XX powtórzył M. Rowiński swoje tezy w pracy pt. *Metryka polska* („Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1909, z. 6). W kilka lat później samodzielna pozycja polskiego sylabizmu potwierdzona została — i ugruntowana — w znakomitej książce K. Wóycickiego *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (Warszawa 1912). Koncepcja „antysylabotoniczna" wierszy o naddanej wewnętrznej rytmizacji nie została przyjęta powszechnie, ale kilkakrotnie do niej — aż do lat niemal ostatnich — nawiązywano w rozważaniach nad budową polskiego wiersza (K. Budzyk, A. Ważyk).

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

JADWIGA RUDNICKA

ZAPISKI KRASICKIEGO NA EGZEMPLARZU „MONITORA" Z 1766 ROKU

Publicyści, zabierający głos na łamach „Monitora", zgodnie ze zwyczajem owych czasów nie wymieniali swoich nazwisk, niekiedy tylko używali pseudonimów (co do których nie ma pewności, czy były stosowane konsekwentnie, czy nie stylizowano ich odpowiednio do podawanych treści) lub — rzadziej — kryptonimów. Na skutek tego jedną z kwestii, do dziś ostatecznie nie rozstrzygniętą, pozostaje autorstwo wielu artykułów zamieszczanych w „Monitorze". Wprawdzie już ówcześnie starano się dociec, kto pisuje „dyskursy" w tym tak doniosłym w początkach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego czasopiśmie, lecz najwcześniejsze informacje przekazane przez osoby znające rzekomo te sprawy z autopsji pochodzą z późniejszych lat ich życia i bywają niedokładne, a nieraz nawet mylące. Oto w oparciu o dopisek Ignacego Krasickiego, zamieszczony w *Herbarzu* Kaspra Niesieckiego, przypisano Franciszkowi Bohomolcowi założycielstwo i główne autorstwo „Monitora" [1], co wcale nie zgadza się z wynikami badań nad tym pismem. Natomiast Adam Kazimierz Czartoryski w *Myślach o pismach polskich* traktuje „Monitora" jako wyłączne naśladownictwo angielskiego „Spectatora", zapominając o jego powiązaniach z potrzebami kraju, o jego charakterze rodzimym, a publikujących w piśmie ciekawszych autorów, za których uznaje Krasickiego i Kaspra Rogalińskiego, wymienia zupełnie zdawkowo [2].

Dopiero w ostatniej ćwierci XIX w. udało się Władysławowi Smoleńskiemu natrafić na egzemplarz „Monitora", na którego kartach Józef Epifani Minasowicz, pełniący początkowo rolę cenzora pisma, a potem korektora i współautora, pozapisywał „na gorąco" nazwiska „sprawców"

[1] K. Niesiecki, *Herbarz polski [...] powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych.* Wydał J. N. Bobrowicz. T. 2. Lipsk 1839, s. 207.

[2] A. K. Czartoryski, *Myśli o pismach polskich, z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach.* Wilno 1801 (właśc.: 1810), s. 66—68.

artykułów. Egzemplarz po Minasowiczu, znaleziony w Bibliotece Ordynacji Krasińskich w Warszawie, nie był kompletny, zawierał jedynie roczniki: 1765, 1768—1769, 1772—1773 i 1776. I chociaż przyniósł wiele cennych wiadomości, nie rozwiązał wszystkich niewiadomych [3]. Później ogromne znaczenie dla poznania „Monitora" miało sięgnięcie do notatnika Krasickiego z lat 1765—1784 oraz do teki redakcyjnej pisma. Uczynił to Ludwik Bernacki, który w 1933 r. ogłosił wydobyte stamtąd materiały i wydedukowane z nich rozmaite ustalenia [4].

Po drugiej wojnie światowej w kręgach naukowych wzrosło zainteresowanie dawnym czasopiśmiennictwem, w tym i „Monitorem". Ukazało się kilkanaście prac wnoszących nowe materiały dowodowe w sprawie autorstwa „dyskursów" Monitorowych. Najbardziej w tej dziedzinie zasłużyła się Elżbieta Aleksandrowska, pracująca nad monografią pisma. Ona też wydała w 1976 r. w serii „Biblioteka Narodowa" wybór pt. *„Monitor" 1765—1785*. Przy tej okazji zamieściła najważniejszą literaturę przedmiotu, obejmującą również prace z ostatnich dziesięcioleci [5].

Mimo to w sprawie autorstwa artykułów „Monitora" istnieje jeszcze sporo „białych plam" i wątpliwości. Nie usunie ich z pewnością niewielkie znalezisko, jakie będzie tu przedmiotem uwagi. Wystarczy jednak, jeżeli przyczyni się ono choćby do drobnego ustalenia, a stawiając nowe wątpliwości, stanie się pobudką do dalszych poszukiwań.

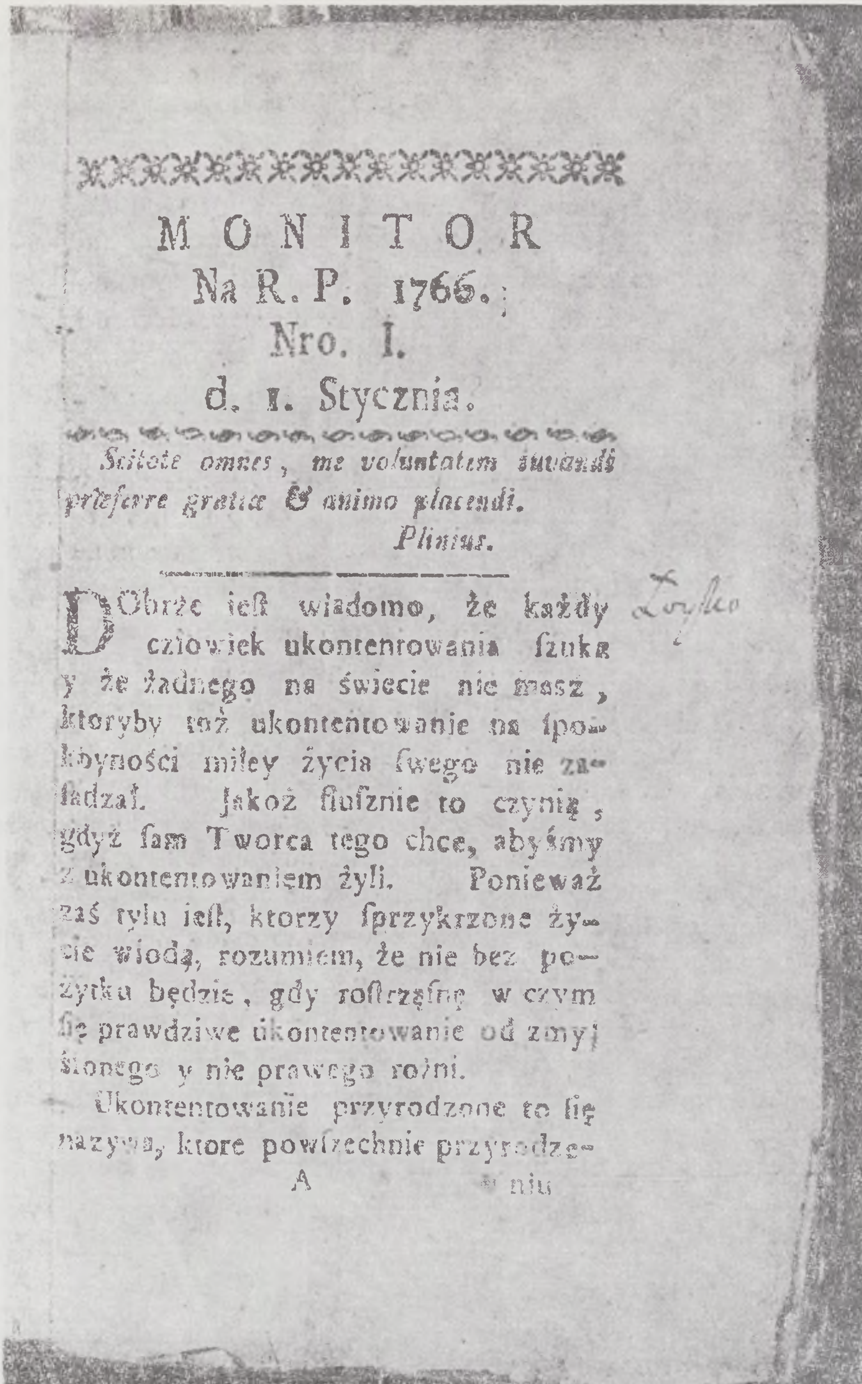
Znaleziskiem tym jest pierwszy tom „Monitora" z r. 1766, obejmujący numery od 1 do 33 i od 35 do 52, który należał do Ignacego Krasickiego i w trzydziestu pięciu miejscach ma zapiski dokonane jego ręką, dotyczące autorstwa artykułów pisma.

Zanim uwaga zwróci się na to, co najważniejsze, kilka słów wyjaśnienia w sprawie pierwotnej przynależności egzemplarza. Że był własnością księcia poetów okresu stanisławowskiego, świadczą wypisane na karcie tytułowej czarnym atramentem dwie charakterystyczne litery „L" i „V", oznaczające „Liceum Varsaviense". Liceum to, założone w 1804 r. pod dyrekcją Samuela Bogumiła Lindego, nabyło w 1810 r. księgozbiór po arcybiskupie Krasickim. Przy włączaniu jego egzemplarzy do ogólnego zbioru wypisywano inicjały szkoły na nowo nabytych książkach. Często także w tytule pierwsze słowo zaznaczano czerwoną kredką, a na karcie tytułowej lub odwrocie okładki notowano czerwoną lub czarną kredką skrót „Kras", określający proweniencję książek. Pierwszy tom „Monito-

[3] W. Smoleński, *Towarzystwa naukowe i literackie w Polsce wieku XV—XVIII*. „Ateneum" 1887, t. 3, s. 150—151. Egzemplarz „Monitora" z zapiskami Minasowicza został spalony po powstaniu warszawskim w 1944 roku.

[4] L. Bernacki, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*. Cz. 2. „Pamiętnik Literacki" 1933.

[5] *„Monitor" 1765—1785*. Opracowała i wstępem poprzedziła E. Aleksandrowska. Wrocław 1976, s. CXLII. BN I 226.



MONITOR
Na R. P. 1766.
Nro. I.
d. 1. Stycznia.

Scitote omnes, me voluntatem iuvandi praeferre gratiae & animo placendi.
Plinius.

DObrze ieſt wiadomo, że każdy człowiek ukontentowania ſzuka y że żadnego na świecie nie masz, ktoryby też ukontentowanie na ſpokoyności miłey życia ſwego nie zaſadzał. Jakoż ſłuſznie to czynią, gdyż ſam Tworca tego chce, abyśmy z ukontentowaniem żyli. Ponieważ zaś tylu ieſt, ktorzy ſprzykrzone życie wiodą, rozumiem, że nie bez pożytku będzie, gdy roſtrząſnę w czym ſię prawdziwe ukontentowanie od zmyślonego y nie prawego rożni.

Ukontentowanie przyrodzone to ſię nazywa, ktore powſzechnie przyrodze-
A niu

1. Karta tytułowa numeru 1 „Monitora” z 1766 r. (egz. BKUL, sygn. XVIII. 6399) z zapiską ręką Ignacego Krasickiego

ra" z r. 1766, oprawiony w szaroniebieski karton, typowy dla drugiej połowy w. XVIII, stracił już „przednią" okładkę i nie ma zapiski „Kras". W tytule jednak pierwsza litera, „M", jest przekreślona czerwoną kredką. Nabyty przez Lindego księgozbiór otrzymał inwentarz, który dochował się w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie w zespole Sucha, nr 63/80. W inwentarzu tym, pod numerem 1187 [właściwie: 1207] figuruje: „Monitor" 1765—1782 w 36 wol. [6]

Gdy utworzono uniwersytet w Warszawie, biblioteka Liceum i dyrektor przeszli do nowej uczelni. Po upadku powstania listopadowego i zamknięciu Uniwersytetu Warszawskiego zbiory wywieziono do Rosji. Po pierwszej wojnie światowej, na mocy Traktatu Ryskiego, część ich wróciła na dawne miejsce, lecz druga wojna światowa przyczyniła się nie tylko do niszczenia warszawskich kolekcji, a także do ich rozpraszania. Dlatego to pierwszy tom „Monitora" z 1766 r. znalazł się w Lublinie, w Bibliotece Katolickiego Uniwersytetu [7].

Zapiski Krasickiego na tym tomie odnoszą się do czterech autorów. Mają formę: „Łoyko" (raz, a następnie 12 razy „tenże"), duża litera „M" (16 razy), „Starzyński" (5 razy) i „Bohomolec" (raz).

Nazwisko Feliksa Łojki, znanego prawnika i ekonomisty okresu stanisławowskiego, zostało odnotowane na początkowych, kolejnych trzynastu numerach „Monitora". Pierwszy artykuł tego autora ma charakter ogólny; wyjaśnia, na czym polega prawdziwe zadowolenie („ukontentowanie") człowieka w odróżnieniu od zadowolenia fałszywego. Następne są poświęcone sprawom wojska, skarbu, zaludnienia kraju, jego bogactwom i obrotom handlowym, sprawom niezmiernie ważnym dla Rzeczypospolitej, które zostały ukazane w porównaniu z sytuacją w innych państwach europejskich. O autorstwie Łojki wiedziano już wcześniej, gdyż wskazywały na nie dane zawarte w tece redakcyjnej „Monitora" [8]. Zapiski Krasickiego w tym tomie tylko je poświadczają.

Inicjał „M" został zapisany przy numerach: 14, 16, 19, 20, 22, 23, 25, 27—29, 35—37, 46, 50, 51, co w większości przypadków pokrywa się z informacjami Bernackiego podanymi na podstawie notatnika Krasickiego. Oznaczenia te dotyczą jego własnych artykułów ogłoszonych w „Monitorze" [9]. W notatniku w niektórych miejscach występowały zapiski „Ja", tutaj inicjał „M" jest pierwszą literą albo francuskiego słowa „*moi*" („ja"), albo zaimka „mój".

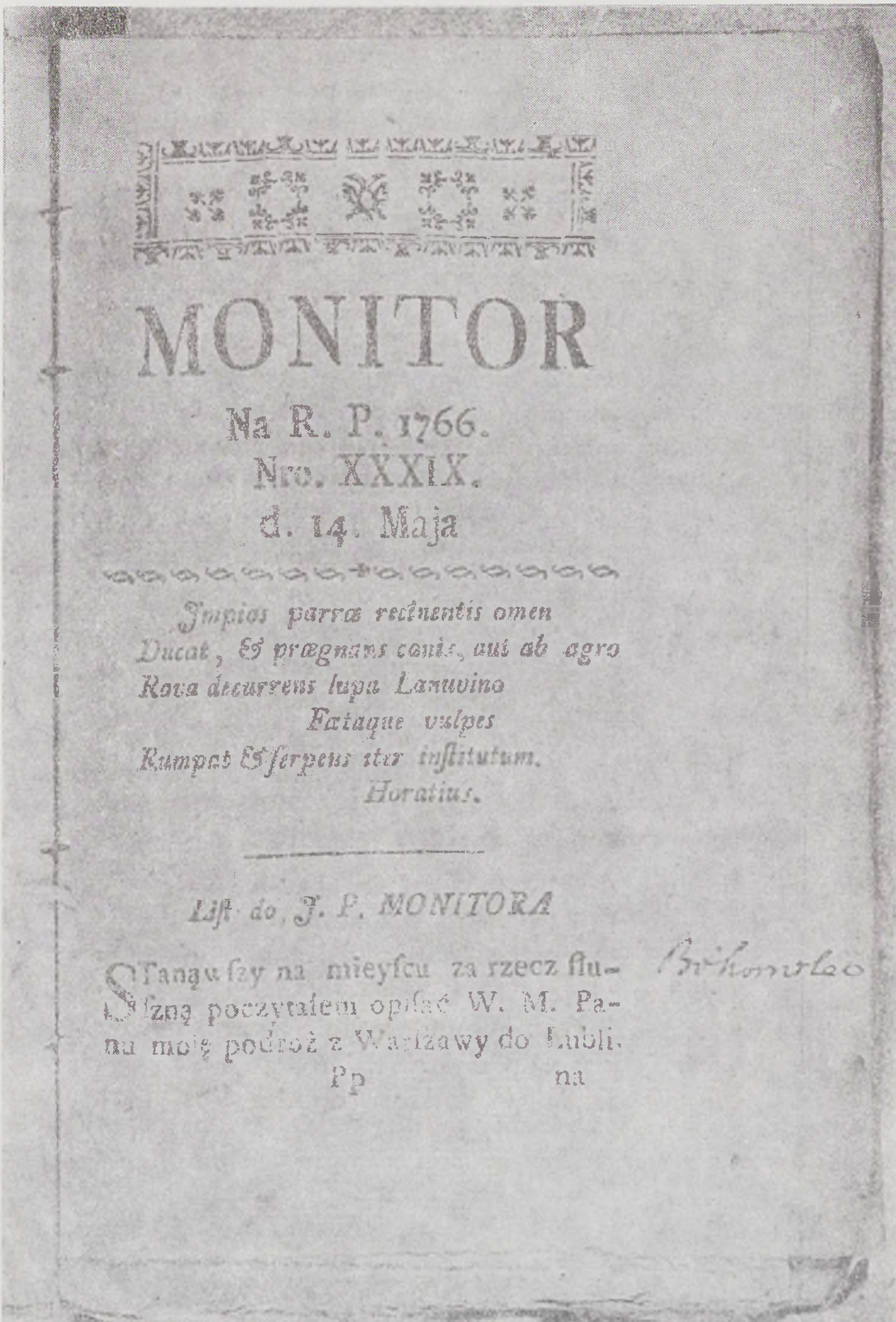
---

[6] Zob. też publikację: *Inwentarz biblioteki Ignacego Krasickiego z 1810 r.* Opracowali S. G r a c i o t t i i J. R u d n i c k a. Wrocław 1973.

[7] Zapis akcesyjny na egzemplarzu (sygn. XVIII. 6399) podaje rok 1957. *Nb.* Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy posiada „Monitora" z lat 1775—1782 pochodzącego z księgozbioru Krasickiego.

[8] B e r n a c k i, *op. cit.*, s. 133.

[9] *Ibidem.*



MONITOR

Na R. P. 1766.
Nro. XXXIX.
d. 14. Maja

Impios parræ recinentis omen
Ducat, & prægnans canis, aut ab agro
Rava decurrens lupa Lanuvino
Fetaque vulpes
Rumpat & ſerpens iter inſtitutum.
Horatius.

List do J. P. MONITORA

STanąwſzy na mieyſcu za rzecz ſłu-
ſzną poczytałem opiſać W. M. Pa-
nu moię podróż z Warſzawy do Lubli-

2. Karta tytułowa numeru 39 „Monitora" z 1766 r. (egz. BKUL, sygn. XVIII.6399) z zapiską ręką Ignacego Krasickiego

Przy wpisywaniu liter „M" Krasicki nie odznaczał się skrupulatnością. Tłumacząc ze „Spectatora" *Listy o edukacji*, co zaznaczył na numerze 27, z 12 kwietnia, notatką „tł. z Spektatora", w pierwszych zdaniach poinformował: „zdarzyło mi się czytać listów kilka o edukacji; tak mi się zdają być użyteczne, iż skróciwszy i odmieniwszy je nieco, dla zabawy i nauki czytelników położyć ich tu umyśliłem" (s. 195), jednak literę „M" postawił przy listach pierwszym, drugim i trzecim (przy tym ostatnim literę wywabiano, nie wiadomo, z jakiego powodu), a przy czwartym liście (w numerze 30, z 12 kwietnia) o niej zapomniał.

Zestawienie z wykazem Bernackiego [10] ujawnia brak notatek na numerach: 21, 24, 31 (numeru 34 brakuje w tym egzemplarzu). Przybyły natomiast nie wymienione w wykazie numery: 47, z 7 czerwca (o niewłaściwym wspominaniu), 50, z 21 czerwca (o szczęśliwości miernego stanu) i 51, z 25 czerwca (o wolności uczciwego człowieka).

W wykazie Bernackiego nr 24 „Monitora" został przypisany Krasickiemu, sam zaś Krasicki we własnym egzemplarzu opatrzył go zapiską „Starzyński". To samo nazwisko zanotował Krasicki jeszcze na numerach 26, 32, 33 i 38. O „nie znanym bliżej Starzyńskim" wspomina Aleksandrowska we wstępie do wyboru z „Monitora". Przyznaje mu zresztą cztery artykuły z r. 1767, nie określając dokładniej, które to numery [11]. Natomiast numery 24, 26, 32, 33 i 38 z 1766 r. były ostatnio uważane za dzieło Kaspra Rogalińskiego, komisarza skarbowego, starosty nakielskiego, późniejszego wojewody inflanckiego, którego wspominał Czartoryski w *Myślach o pismach polskich*, a potem wskazywał Bernacki w oparciu o materiały pozostałe po Krasickim [12]. Notatka w omawianym egzemplarzu „Monitora" te same numery przyznaje Starzyńskiemu, owemu „nie znanemu bliżej" autorowi, którego i mnie nie udało się zidentyfikować.

Warto jedynie sobie uświadomić, że Krasicki był spowinowacony ze Starzyńskimi przez szwagra Antoniego, podstolego sanockiego, męża rodzonej siostry, Brygidy. Jak wyjaśnia Niesiecki, nazwisko jednej gałęzi rodziny Starzyńskich, przybyłych z Wielkopolski na Ruś Czerwoną, przez jakieś przeoczenie zostało zmienione na: Starzeńscy. Antoni Starzeński umarł bezpotomnie w 1761 roku. Wraz ze swoim licznym rodzeństwem otrzymał staranne wychowanie, a jego brat Maciej, starosta brański, był ulubieńcem hetmana wielkiego koronnego, Jana Klemensa Branickiego [13].

---

[10] *Ibidem.*

[11] Aleksandrowska, wstęp w: *„Monitor" 1765—1785*, s. XXVIII.

[12] Bernacki, *op. cit.*, s. 417.

[13] T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej.* T. 7. Poznań 1885, s. 222—223. Na podstawie notat Aleksandra Krasickiego podaje Żychliński, że Antoni Starzeński był wzorem dla bohatera powieści Krasickiego *Pan Podstoli.*

Bibliografia polska Estreicherów (t. 29 ⟨1933⟩, s. 219) notuje dwie mowy sejmowe z r. 1782, które wygłosił Józef Starzyński, poseł podolski, podczaszy czerwonogrodzki. Wśród korespondencji Stanisława Augusta znajdują się listy Józefa Starzyńskiego, chorążego podolskiego, z lat 1786—1792. Czyżby należały one do tej samej osoby, którą wymienia *Bibliografia polska*? Starzyński pisał listy po francusku lub po polsku. Zachowały się również kopie królewskich odpowiedzi. W tymże zespole są też listy Erazma Starzyńskiego, być może — brata lub krewnego Józefa. Świadczą one, że rodzina Starzyńskich cieszyła się szczególnymi względami króla. Oto co pisze Erazm Starzyński 27 marca 1792:

> Dopełniać te rozkazy jest obowiązaną powinnością moją, byłbym daleko szczęśliwszym, abym te umiał uprzedzać z całym rodzeństwem moim, które tyle dowodów od najlepszego z królów odbieramy i za które wdzięczność nie tylko nas samych, ale w potomkach naszych w dziedzictwie zostanie.

Listy Józefa Starzyńskiego wskazują, że urabiał „pomiędzy szlachtą" opinię co do wyboru odpowiednich posłów na sejmikach, a w 1792 r. organizował oddziały wojskowe na Podolu, mające bronić Konstytucji 3 Maja przed poczynaniami jej wrogów [14]. Nie udało się jednak natrafić na jakiekolwiek powiązania tego czy innego Starzyńskiego z „Monitorem". Sprawa pozostaje nadal otwarta.

Artykuł w numerze 24 pochodzi ze „Spectatora". Dalsze cztery artykuły, przypisane Starzyńskiemu przez Krasickiego, robią również wrażenie tłumaczonych, najprawdopodobniej z francuskiego.

Przy numerze 39 z 14 maja Krasicki zanotował nazwisko „Bohomolec", które niewątpliwie odnosi się do Franciszka Bohomolca.

Do tej pory było wiadomo, że Bohomolec zaczął pisać w „Monitorze" dopiero w końcu r. 1766 [15], ale z noty Krasickiego wynika, że na łamach pisma wystąpił wcześniej, już w połowie maja 1766. Artykuł ten Bohomolec poświęcił zwalczaniu przesądów i zabobonów. Przeświadczenia swe wypowiedział autor w toku opisu podróży, jaką on (narrator), człowiek nowoczesny, rozsądny, odbył z Warszawy do Lublina razem z panem Staruszkiewiczem, jegomościem dosyć ograniczonym, wierzącym w różne fatalne prognozy. Dzięki swemu roztropnemu towarzyszowi Staruszkiewicz zdołał się uwolnić od niewłaściwych uprzedzeń, sprzecznych ze zdrowym rozsądkiem.

Inne, znane roczniki „Monitora", pochodzące z księgozbioru Krasickiego, przechowywane obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie

---

[14] Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 930, s. 487: list E. Starzyńskiego, s. 473—483, 491, 493—505: listy J. Starzyńskiego i kopie odpowiedzi Stanisława Augusta.

[15] A l e k s a n d r o w s k a, *op. cit.*, s. XXVIII.

i w Bibliotece Publicznej m. st. Warszawy, nie noszą żadnych zapisek ich pierwotnego właściciela. Być może, stosunkowo spokojna zima i także wiosna 1766, spędzone w Warszawie [16], sprzyjały adnotacjom na numerach czasopisma wówczas się ukazujących. Potem nastąpiły różnego rodzaju starania związane z objęciem godności kościelnej na Warmii, które odwróciły uwagę Krasickiego od spraw codziennych „Monitora".

[16] Z. Goliński, *Kronika życia i twórczości Ignacego Krasickiego.* W: *Korespondencja Ignacego Krasickiego.* Z papierów L. Bernackiego wydali i opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz i R. Wołoszyński. Pod redakcją T. Mikulskiego. T. 1. Wrocław 1958, s. XL.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

DOBROSŁAWA ŚWIERCZYŃSKA

JULIAN KALISZEWSKI — PISARZ ZAPOMNIANY

1

Julian Kaliszewski, znany swym współczesnym pod pseudonimem Klin

> to jeden z najbardziej samodzielnych satyryków, pisarz niezależny, w sądach śmiały i bezwzględny, gorący miłośnik literatury, wróg blagi i snobizmu, stylista muskularny, pełen temperamentu. Trzymał się z dala od koteryj i koteryjek warszawskich, nie schlebiał nikomu, a mówił przykrą, niekiedy bolesną prawdę wszystkim, więc skazano go na milczenie i zapomnienie.

— czytamy w anonimowym nekrologu zamieszczonym w piśmie „Scena i Sztuka" [1].

Tę istotnie zapomnianą postać w naszych czasach przypomniał w pięknym eseju Juliusz Wiktor Gomulicki, potem *Polski słownik biograficzny* w haśle opracowanym przez Cecylię Gajkowską, notami biobibliograficznymi *Nowy Korbut* i *Encyklopedia Warszawy*, Paweł Hertz w zbiorze poetów XIX-wiecznych, a przed trzema laty — Antoni Marianowicz [2].

---

[1] „Scena i Sztuka" 1909, nr 36, s. 5—6.

[2] J. W. Gomulicki, *Z galerii warszawskich oryginałów. Klin.* „Stolica" 1960, nr 13, s. 10. Wersja poszerzona w: *Zygzakiem*. Warszawa 1981, s. 210—217. — C. Gajkowska, *Kaliszewski Julian Gaudenty*. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 11 (1964—1965), s. 479—480. — *Nowy Korbut*, t. 14, s. 262—264. — *Encyklopedia Warszawy*. Warszawa 1975, s. 244. — *Zbiór poetów polskich XIX w.* Ułożył i opracował P. Hertz. T. 6. Warszawa 1975, s. 626—627. — A. Marianowicz, *Zapomniany satyryk polski, Julian Kaliszewski (1845—1909)*. „Szpilki" 1983, nr 15, s. 6—7. Że jednak przypomniany został nie całkiem, świadczy choćby to, że w pracach historycznoliterackich mówi się o nim niekiedy jako o Klimaszewskim (*Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. Warszawa 1965, s. 243. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku". Seria 4): „kółko jego [tj. Bełzy] najbliższych kolegów po piórze stanowili Ordon (Szancer), Miron (Michaux) i Klin (Klimaszewski)", (w indeksie jest już forma poprawna) lub Józefie Kaliszewskim (J. Kurczewska, *Wiedza i obowiązki. (Środowisko „Przeglądu Tygodniowego" w latach siedemdziesiątych XIX w.)*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" t. 28 (1982), s. 129—174).

Już w tych przypomnieniach Kaliszewski jawi się jako interesujący pisarz-satyryk i moralista, jeszcze bardziej interesujący typ oryginała, dziwaka czy pozera, trochę nihilisty, trochę „predekadenta" [3].

Julian Gaudenty Napoleon Antoni czworga imion Kaliszewski urodził się prawdopodobnie w końcu 1845 r. w Warszawie jako drugie dziecko Antoniego i Aleksandry Anny ze Śliwickich. Ojciec był wziętym architektem, jednym z bardziej cenionych uczniów Antoniego Corazziego [4]. Julian kończył szkoły w Warszawie, w gimnazjum realnym przy Krakowskim Przedmieściu zyskał m.in. dobrą znajomość łaciny i greki, które w ramach samokształcenia doskonalił. Był chłopcem bardzo zdolnym, wrażliwym, ale chorowitym. Być może dlatego nie ukończył żadnych studiów, choć najpewniej uczęszczał na wykłady i seminaria w Szkole Głównej. Zdobywanie wiedzy drogą samokształcenia było jego wielką pasją.

W roku 1868 pisał o sobie:

> Jeśli ktoś ma lat dwadzieścia parę, nienawidzi ckliwych wieczorków, gdzie grają w preferansa i walcują do upadłego, a lekturze, choć ulubionej, nie może się oddawać z powodu rozkosznej na przyszłość perspektywy, że się będzie prowadzonym za jedną rękę, a druga, uzbrojona kijem, przez obmacywanie drogi ma spełniać posługę wzroku

— to zakochuje się lub wyjeżdża za granicę. Kochał się więc i jeździł za granicę. Ale i w stolicach europejskich dopadała go nuda, tęsknota za przeszłością, męczyły „spleenowate godziny", tym bardziej nieznośne, że „poczuł na swoim nosie te powiększające okulary", których już nigdy się nie pozbędzie (Sz I 20—21, 24) [5].

Narysował też słowami portret swój z tego okresu:

---

[3] Do grupy „dekadentów" zaliczył Kaliszewskiego Marian Płachecki w referacie pt. *Dekadentyzm południa wieku*, wygłoszonym w marcu 1984 na sesji IBL PAN na temat: „Powstanie styczniowe w literaturze XIX w."

[4] Antoni Kaliszewski pracował jako budowniczy w powiatach opatowskim, warszawskim i rawskim, projektował wiele gmachów w Warszawie i kierował ich wykonaniem. Dochody miał, jak się wydaje — znaczne, w 1848 r. kupił dom na Bednarskiej (nr hip. 2681). Transakcja nie była jednak udana: przez kilka lat Kaliszewscy procesowali się z rodziną Wessów, poprzednich współwłaścicieli domu, z powodu jakichś nie całkiem wyjaśnionych spraw spadkowych. Pisma sądowe wykazują, że właściwie procesowała się chorująca stale Aleksandra Kaliszewska, bo mąż w tych latach rzadko — z racji prowadzonych w terenie prac — przebywał w domu. Pierworodna córka Kaliszewskich, Wanda Franciszka Bogumiła, ur. w r. 1843, wyszła w r. 1883, a więc w wieku 40 lat, za Franciszka Maleszewskiego i odziedziczyła dom przy ul. Bednarskiej.

[5] W ten sposób odsyłamy do wyd.: *Szkice*. Skreślił K l i n. Część 1. Warszawa 1868—1870. Liczby po skrócie oznaczają stronice. Skrótami odsyłamy też do innych utworów tego autora: Sz II = *Szkice*. Skreślił K l i n. Część 2. Warszawa 1882—1885; PS = *Pamiętniki sceptyka*. Skreślił *** n. Kraków 1871; MKR = K l i n, *Moi kochani rodacy*. Warszawa 1888 [1887].

Jest to mężczyzna średniego wzrostu o długich, swobodnie w tył zarzuconych blond włosach. Czoło jego szeroko rozwinięte podrysowanym jest łukami ciemnych brwi, które jakby na klamerkę zostały spięte dwoma głębokimi zmarszczkami. Badawcze spojrzenie kryło się pod okularami, ale ruchliwe skrzydła jego nosa zdradzały uczucia wewnętrzne, które reszta fizjognomii jakby do maskowania się zmuszała. Usta, z lekka w kątach swoich zaginające się ku dołowi, miały wyraz ironii połączonej z pewnym pobłażaniem. Jest to dziwak według jednych, mądrala według drugich. Zwykłym jego zajęciem flanerka po ulicach miasta, pilnym zatrudnieniem szerokie ziewanie, a nazwiskiem eks-literat. Dlatego jest dziwakiem, że się zawsze, o ile może, uchyla od dziecinnych, czczych form towarzyskich; dlatego jest mądralą, że niegdyś siedział tylko w książkach i nie lubiał gadać o niczym w pustogłowych zebraniach; a dlatego eks-literatem, że raz jeden w życiu swoim zerwał się do druku i padł natychmiast pod plutonowym ogniem zakrzakowych krytyków. [Sz I 170]

Często chorował. Pisał:

Tak, jestem chory, jeżeli już tak chcecie [...]. Umysł chorego fizycznie [...] także w niezwykły stan przechodzi. [PS 31]

Ów „niezwykły" stan umysłu pogłębiały niewątpliwie zawody życiowe i frustracje. We wczesnej młodości przeżył jakieś wielkie uczucie, w sposób romantyczny zaufał „dziewicy-aniołowi", ale przyszło wielkie rozczarowanie: nie znalazł, czego szukał, nie otrzymał, czego pragnął, utracił, co chciał ofiarować. Więc zwątpił i stał się szydercą wobec tzw. czystej miłości.

Drugi wielki zawód przeżył w związku ze swymi ambicjami literackimi. Pisał o tym wielokrotnie, ale najbardziej interesująco w szkicu zatytułowanym *Ludzie talentu*:

Był sobie jeden... Miał lat ośmnaście, dużo wolnego czasu, a w dodatku butnego ducha. Ośmnaście lat kazało mu być ciekawym, wolny czas pozwolił zadość uczynić tej ciekawości, a butny duch wyłamać się spod tysiąca przepisów, jakimi, nie mając co lepszego do roboty, tłum się krępuje. I został marzycielem. Potem, ponieważ koniecznie potrzebował przed kimś się wywnętrzyć, diabelskim podszeptem wiedziony zaczepił o druk. [...] Naturalnie, że gdy spostrzeżono poezją bez końcówek, nie pozostawało nic więcej jak rzucić mu pośmiech. On się ściągał, reflektował, obcinał porywy fantazji, i nic nie pomogło: nie umiesz końcówek, pisz traktat prozą, a jeżeliś do tego nie zdolny, to cicho siedź ze swojemi mrzonkami... [Sz I 177]

Kaliszewski właśnie jako 18-latek debiutował w „Kurierze Niedzielnym": prawdopodobnie jego autorstwa są niektóre z licznych anonimowych wierszy drukowanych w pierwszych numerach z 1863 roku. W numerze 28 z tegoż roku redakcja poinformowała bowiem czytelników, że od pana L.L. otrzymała wiersze o „czarnookiej ptaszynie" z bardzo złośliwym komentarzem, z którego wynika, iż owe utwory to płody jakiegoś młodocianego poety. Byłoby lepiej — zauważał najpewniej sam redaktor, Aleksander Niewiarowski — gdyby

zostały one w ukryciu, gdyby złośliwość p. L.L. nie wydobyła ich stamtąd dla postawienia pod ciosem drwiącej krytyki. Zresztą... pisanie złych wierszy bez publikowania onych nie jest wielkim występkiem.

W dwa tygodnie później, w numerze 30 „Kuriera", Kaliszewski, ukrywający się pod inicjałami G. K., odpowiadał, iż „p. L.L." złośliwie dał do redakcji „nie obrobione wiersze", a autor „nie miał sposobności do flegmatycznego zaokrąglania płodów imaginacji". „I ma-ż to być grzechem, że ktoś wyleje muzykę swojego serca w tonie dla kogo mniej wdzięcznym?" — pytał młody poeta.

Mimo tego bolesnego dla Kaliszewskiego konfliktu współpraca z „Kurierem" nie została przerwana: od numeru 49 z r. 1863 Kaliszewski (podpisywany: Gan. Jul. Kal., Gaw. Jul. Kal., nawet Gal. Jul. Kal) prowadził w tygodniku rubryki *Przegląd literacki* i *Przegląd gazet*. Były to treściwe, zwarte, nie pozbawione złośliwości omówienia wybranych książek i czasopism. Kaliszewski ośmielił się m.in. zaatakować jedną z ówczesnych powag, Fryderyka Henryka Lewestama, zarzucając jego pracom niewyczerpywanie tematów, niejasne sformułowania, „niestosownie dobrane" przykłady i odesłania. W numerze 5 z r. 1864, w recenzji-felietonie pt. *Kwestia mowy*, opowiedział się za uniwersalną, „komunistyczną mową", zrozumiałą dla wszystkich narodów, a powstałą przez „zlewek wszystkich języków w jedno". Protestował przeciw polskiemu puryzmowi językowemu, przeciw chęci zastępowania „narodowymi" terminami określeń pochodzenia obcego, ale w polszczyźnie zadomowionych, takich jak apatia, atmosfera, cynizm. Pisał np.:

> Mowa człowieka na to jest daną, aby przez nią mógł jasno wyrazić swoje myśli [...], a nie dlatego, aby ją gmatwał coraz to nowymi trudnościami, idiotyzmami i narodowostkami.

Redakcja — w przypisie do tego tekstu — odcięła się od poglądów autora, które „burzyłyby tradycję i historię" i które są niemal „nonsensem filologicznym".

Poinformowano też czytelników, iż „Kurier", „wierny wierze ojców", nie zamieści recenzji z *Życia Jezusa* Renana pióra swego współpracownika.

Trudno ustalić, czy do zerwania współpracy doprowadziły powyżej prezentowane poglądy autora, czy zmiana w redakcji „Kuriera" (od numeru 48 z r. 1864 pismo przejął Arkadiusz Kleczewski), czy tak barwnie opisane w szkicu *Niedoszły literat* żądania wypłacenia honorarium, ale już w numerze 51 z r. 1864 zamieszczono anons:

> Panu Gau. Jul. Kal. „Kurier Świąteczny" nie da się złapać na wędkę i nawet bezpłatnego pańskiego współpracownictwa się zrzeka.

Krótko trwały także związki Kaliszewskiego z grupą „Przeglądu Tygodniowego". Co pisał w „Przeglądzie", trudno — z małymi wyjątkami — ustalić. Jak wynika ze wspomnianego szkicu, uczęszczał na zebra-

nia zespołu współpracowników pisma odbywające się w mieszkaniu Adama Wiślickiego. Próbował też współpracy z jakimś pismem kobiecym, oferując przekłady („poetą się nie urodziłem, o powieściopisarstwie mam złe wyobrażenie, cóż mi pozostaje robić? — wezmę się do tłumaczeń, ostatnia moja nadzieja" ⟨Sz I 9⟩). *Niedoszły literat. Fotografia z życia antypodów* jest właśnie opowieścią o straconych złudzeniach kandydata na pisarza. Nie związał się już nigdy potem z żadną grupą czy redakcją, a wszystkie swoje prace wydawał własnym nakładem.

Życie mu się wyraźnie nie układało. W 1879 r. stracił matkę, z którą — jak się wydaje — nie był związany uczuciowo, w 1885 r. ojca, z siostrą i szwagrem nie utrzymywał kontaktów (znamienne, że nekrolog Antoniego Kaliszewskiego w „Kurierze Warszawskim" z 14 I 1885 podpisany jest tylko przez córkę i zięcia). Własnej rodziny nie założył; ze względu na weredyczny charakter nie miał — jak można sądzić — serdecznych przyjaciół. Ale jego mieszkanie tak barwnie opisane w *Starej i młodej prasie*, stało otworem dla kolegów. Trochę hipochondryk, trochę schizofrenik, był materialnie niezależny, nie musiał zarabiać, więc wypełniał życie lekturami, samokształceniem, podróżami i dyskusjami-sporami. Także swoje pisarstwo traktował jako formę dyskusji, jako spór z czytelnikami. Zmarł 26 sierpnia 1909 w szpitalu Św. Ducha w Warszawie. Pochowany został w grobie rodzinnym na Powązkach.

2

Bibliografia twórczości Kaliszewskiego jest niewielka. W latach 1868—1870 wydał w 7 zeszytach 13 szkiców pierwszej serii, w 1871 r. *Miłosne pieśni* — przekład 6 pieśni Horacego, w 1872 r. *Pamiętniki sceptyka*, w 1882—1885 6 zeszytów szkiców serii drugiej, w 1888 książkę *Moi kochani rodacy*. W rękopisie pozostawił — według anonsu na rewersie karty tytułowej ostatniej z wymienionych prac — utwór pt. *Zaświaty. Na ziemi rozumu* oraz *Autobiografię*. Nieliczne artykuły, eseje, wiersze humorystyczne i satyryczne drukował w prasie warszawskiej i galicyjskiej [6].

---

[6] Zob. *Nowy Korbut*, t. 14, s. 263. Przytoczone tu dane dotyczące twórczości Kaliszewskiego wymagają pewnej korekty. Np. pisarz nie współpracował z „Biblioteką Warszawską", po prostu w roczniku 1871 (t. 3, s. 295—296, 298) Chmielowski, omawiając polskie tłumaczenia z Horacego, przytoczył także dwa fragmenty pióra Klina; zamieszczony w „Bluszczu" (1899, nr 33) wiersz *Ogródek* napisał jakiś Klin z Krakowa, nie Kaliszewski; opublikowany w „Dzienniku Literackim" (1864, nr 10) przekład wiersza Heinego pt. *Firdusi* wyszedł spod pióra M. A. Klina (to też nie Kaliszewski). Podobnie z wierszem *W pensjonacie* drukowanym w „Szczutku" (1893, nr 41), a przedrukowanym w „Kurierze Lwowskim" (1893, nr 282). Nieporozumieniem jest też rubryka „Prace edytorskie"; Kaliszewski po prostu sfinansował wydanie *Pieśni lirycznych* Bełzy i dlatego na karcie tytułowej podano: „Nakładem Klina, autora *Szkiców*".

Szkice Klina są zbiorem tekstów różnej wartości, ale na ogół bardzo interesujących. Charakteryzują je już same tytuły: *Niedoszły literat. Fotografia z życia antypodów*; *Na koszu. Z notatek bałamuta*; *Kuzynka. Sylwetka z galerii pospolitych ludzi*; *Kartki nie Kraszewskiego z Podróży nie Sterne'a*; *Figle miłości. Z kronik kulawego prawa o małżeństwie*; *Po capstrzyku. Jedna zwrotka z eposu ulicznego*; *Zdechlaki. Dwie chwile z zapustnego wieczorku*; *Z lepszego świata. Wyimek z pamiętników marzyciela*; *Nul*; *Jedna z tych. Nowelka*; *Po gruzach Rzymu*; *Zerwana kwinta. Jedna fuga z symfonii społecznej spisana w godzinie nudów*; *Ludzie talentu* (*Eks-literat*, *Wyrobnicy pióra*, *Refleksja*, *Idziemy dalej*, *Hugoniści*, *Dzieci melodii*, *Władcy pędzla*, *Spowiedź*); *U drogowskazu*; *Po Europie* (*Wycieczka trzecia*, *Wycieczka czwarta*, *Wycieczka piąta*); *Przede snem*; *Żołądek i mózg*; *Z trylogii życia* (**** z posiedzenia niebian*, *Z rojeń wariata*, *Na sądzie. Z objawienia nieboszczyka*); *Jeszcze On.*

Najbardziej znamienną cechą owych utworów jest swoboda myśli i sądów, przekora i zadziorność, ostrość sformułowań w stosunku do siebie, do społeczeństwa w ogóle, a do społeczności czytelniczej w szczególności, odwaga w traktowaniu kwestii obyczajowych, krytycyzm wobec osiągnięć i planów warszawskiego pozytywizmu. Interesująca jest strona językowa *Szkiców*: słownictwo bardzo bogate, jędrne, dosadne, sformułowania aforystyczne, pełne paradoksów. Kompozycja większości tekstów Klina ma wszelkie cechy sternizmu: swobodna, pełna ekspresji narracja, dygresyjność, autotematyzm i subiektywizm połączony w specyficzny sposób z autoironią i dystansem wobec siebie. Wszystkie te cechy wyróżniały prozę Kaliszewskiego na tle bardzo przeciętnych utworów wczesnego pozytywizmu.

Szkice Klina to nieustająca dyskusja z sobą, swymi poglądami i swymi czytelnikami. Pisał np.

> Spierajmy się nawet z lekkim szyderstwem. Szyderstwo to pieprz ku strawności surowizny dowodów, a żart to okrasa i dziesięcina dla wybrednego podniebienia, posługującego się ucywilizowaną mową. [Sz I 117]

Ta „dzika chętka ścierania się z ludźmi na słowa" miała pomagać w szlachetnym celu wykrzesania prawdy.

Tematyka obydwu serii *Szkiców* obraca się wyraźnie wokół kilku spraw: literatury, szczególnie literackiego zawodu (w obu znaczeniach tego wyrazu) Klina, poglądów autora na kwestie społeczne, ideologii młodych pozytywistów warszawskich i wrażeń z podróży.

O świadomej, zamierzonej dwuznaczności terminu „zawód pisarski" świadczy, obok *Szkiców*, dedykacja na broszurze pt. *Moi kochani rodacy* z r. 1888: „Ziomkom swoim w XXV rocznicę pisarskiego... z a w o d u poświęca autor".

Kaliszewski bardzo chciał zostać pisarzem. Człowiekiem rządzą dwa pragnienia — konstatował w *Szkicach* (Sz II 242—245) — wypowiedzenia

się, wywnętrzenia oraz bycia doskonalszym a uznanym teraz lub w tzw. przyszłym życiu. Te dwa dążenia tworzą poetów, filozofów, myślicieli, są motorem dobra i... zła. We wczesnej młodości Klin sądził, że owe pragnienia będą dla niego motorem dobra. Obdarzony bystrym umysłem, z rozwiniętym poczuciem piękna, kandydat na pisarza „jak młode orlę" rzucił się ku „ułudnym gościńcom sławy", ale natrafił na twarde ściany „ciasnych kurytarzów" i „opryszczone złośliwością szydercze gęby pośmiechu".

Jeśli orlę byłoby silne, jednym machnięciem skrzydeł przebiłoby się przez te przeciwności i wzleciałoby w górę — rozważa Klin. Ale jeśli tych sił nie ma dostatecznie wiele? Pozostaje alternatywa: albo z połamanymi lotkami podskakiwać do góry, smarować owe „gęby" krytyków miodem pochlebstwa, cieszyć się lichym uznaniem, a w końcu zasłużyć na kamień grobowy z napisem „zdolny pracownik"; albo też pójść własną drogą, nie dbając o sławę i uznanie różnych „zjadaczów chleba", których można szanować, ale piekarzem dla nich być nie trzeba (Sz II 249—251). Kaliszewski wybrał oczywiście tę drugą drogę. Choć w 1868 r. pisał o „złamaniu pióra" [7], nie mógł się rozstać z zawodem pisarza. Potem powstały przecież kolejne *Szkice*, *Pamiętniki sceptyka*, przekłady, *Moi kochani rodacy*, którą to pracę zakończył butnym, zapożyczonym od Syrokomli stwierdzeniem: Polska musi mnie czytać, rada czy nie rada.

Ten literat, który swe opinie wypowiadał jako eks-literat, nie taił też poglądów na literaturę i współczesne sobie dziennikarstwo. Wzorem literatury była dla niego twórczość pisarzy starożytnych. Tamci poeci byli wieszczami ludów, słuchały ich, znały i rozumiały masy; dzisiejsi — to twórcy „własnego ja", wychodzący do czytelnika z żałosnymi skargami i pustymi uciechami (Sz II 242). Poeci i poetki „mnożą się jak pieczarki po deszczu" — powiada Kaliszewski — z ich twórczości powstaje istna „zamieć wierszydeł", „ulewa pustych dźwięków", mgła zasłaniająca „światło rozsądku". I nawet Mickiewicz, „widocznie w zapomnieniu", wyraził się z przekąsem — ubolewa Klin — o mędrca szkiełku i oku (Sz II 33—34). Ta poezja opiewa też z upodobaniem to, co dawne albo obce, albo nieprzystępne, jakieś łódki, jakieś rumaki... Ale lokomotywa czy parowiec nie mogą się dobić miejsca w naszej poezji. A przecież „poezja jak elektryczność, leży utajona wszędzie, tylko trzeba ją umieć wydobyć" (Sz II 44). W całej naszej literaturze panuje miernota i naśladownictwo — głosi Klin. Beletrystyka to zwykle utwory zawierające lichą intrygę i płytką miłość „zatopione w serwatce opisów miejscowości" albo nudne wątki pseudohistoryczne, nie wsparte autentyczną znajomością prawdy historycznej. Z współczesnych sobie prozaików Kali-

[7] Zob. Sz I 192: „trzasnąłem pióro, wywróciłem kałamarz, ukłoniłem się drukarzom i odtąd jak najzadowoleńszy ze siebie i z ludzi spokojnie sobie wegetuję".

szewski wysoko ceni Ludwika Sztyrmera, który ma w swej twórczości „prawdziwe brylanty" i pewnie dlatego krytycy go nie uznają (Sz II 36—37). Jest też pełen podziwu dla poezji Słowackiego.

Pewnym wytłumaczeniem mierności naszej literatury może być — według Klina — ubóstwo polszczyzny w wielu dziedzinach: bardzo często nie można znaleźć słów dla oddania kłębiących się myśli i uczuć, wiele pojęć nie ma właściwych definicji. Pisał:

> Choćbym nie chciał, to jednak muszę tu pozwolić Marcjalowi własnym swoim językiem przemawiać — dziewiczo niewinny tegoczesny język moich rodaków nie dozwala mi dokładnie wyrazić choćby tylko najprostszych prawd, gdzie indziej lub niegdyś bezwstydnie wypowiadanych. [Sz II 123]

Młodych kandydatów na pisarzy Klin ostrzegał przed dziennikarstwem i „rozmienianiem się na drobne", przed pracą zabijającą talent. Natchnienie wyczerpie się w codziennej szarpaninie, szybka a płytka sława otumani — i co pozostanie? Podzielą los „krytyków", którzy bez odpowiedniego przygotowania będą osądzać kolejnych kandydatów na Olimp.

Jednak Klin eks-literat nie poprzestawał tylko na krytyce. Próbował sformułować pewne prawidła czy zasady, które winny obowiązywać piszących. Przede wszystkim każde słowo, każde zdanie „winno być myślą brzemienne". Nie należy „zbytecznie" (tj. bez ważnej myśli) zapełniać kart i tomów, bo zadaniem pisarza — głosi Klin — nie jest zdobycie „numerów w spisach bibliograficznych". Ponadto należy się zawsze głęboko zastanowić, o czym, dlaczego i dla kogo chce się pisać. Ten trzeci punkt jest najważniejszy; i nigdy nie trzeba myśleć, że można tworzyć dla wszystkich, bo „dla wszystkich" piszą tylko krańcowe miernoty. Trzeba pisać szczerze, bez oglądania się na reakcję chwili, być przygotowanym na brak uznania i zrozumienia. Tekst nie może być nudny, myśli należy formułować krótko i jasno. W krajach, gdzie myśl jest w cenie, powodzeniem cieszą się aforyzmy. A u nas...? „ten dopiero dobrze gada, kto dużo gada" (Sz II 220—223).

> Onego czasu, jeszcze przed pojawieniem się mchu na mojej brodzie, byłem okropnym idealistą. [...] Cokolwiek później, opadając z łaty i z potrzebami burzącej się krwi ku ziemi, wyznawałem na wiarę drugich powszechnie przyjęte teorie dualistyczne. Fikcyjność niedorzeczna będąca ich podstawą wkrótce poczęła mię razić i konsekwentnie z pomocą wiejącego ducha czasu popadłem w tak zwany gruby materializm. Ale myśl moja, nie mogąc się zadowolić dość krótkowzrocznym tłumaczeniem rzeczy za pomocą tej teorii, pobiegła sobie dalej i nie mogąc nigdzie znaleźć punktu oparcia, ugrzęzła sobie w robaczywy, jak ktoś go nazwał, sceptycyzm i ponoć nigdy już zeń nie wylezie

— pisał Klin we fragmencie zatytułowanym *Spowiedź* (Sz I 190).

Materializm, racjonalizm i sceptycyzm kształtowały poglądy Kaliszewskiego na świat, społeczeństwa i człowieka. Uważał się za wyznawcę

sceptyka Pyrrona z Elidy. Wzorem myśliciela nowożytnego był dla Klina Erazm z Rotterdamu, z polskich filozofów najbardziej cenił Jana Śniadeckiego.

Zgodnie ze swą doktryną Kaliszewski starał się przedstawić dzieje człowieka i ludzkości. Według tej doktryny Nul — przyszły człowiek — wyłonił się z chaosu świata. Potężne uczucie „wzięło go na swoje łono", chrzciła go refleksja, karmił wygórowany egoizm, uczyła ciekawość, żądza dopełniała wychowania. Był coraz bardziej pewny siebie, czuł się panem stworzenia, ale żył w zgodzie z naturą. Żądza posiadania uzbroiła mu dłonie kamieniem, pałką i mieczem, i wywołała „nienawiść ku braci", żądza spokoju kazała podać rękę do obłudnej zgody z jednymi przeciw innym i zrodziła kasty, nacje, państwa; żądza rozkoszy zrodziła niewolę słabszych i poddaństwo kobiet. Ten pewny siebie pan stworzenia wszystko garnął dla siebie, dla swego ciała. Prawo mocniejszej pięści zastąpiono — przynajmniej częściowo — prawem wyższej myśli, spryt przerodził się w inteligencję. Był to „pierwszy krok panowania tej siły, którą nazywamy cywilizacją". Cywilizacja jednak podzieliła ludzi: jedni zwrócili się do wzniosłych, ale martwych teorii, drudzy chcieli „skonfortablowania" życia. I jedni, i drudzy pragnęli panować nad naturą, światem, wszechświatem. Ale panowanie nie dawało szczęścia, uzmysłowiło człowiekowi jego słabość, nawet bezsilność. Przestraszony zawodami i cierpieniem upił się chęcią ocalenia, zaczął tęsknić za nieskończonością, władzę oddał nieznanemu, duchom, „chwycił kruchą gałąź drzewa Golgoty". Stał się znowu niemal Nulem (Sz I 111—128, II 93). Z czasem zapragnął poznać nieznane, przybliżyć nieskończoność, zmniejszyć poczucie bezsilności. Wymyślał więc nowe religie i teorie ateistyczne. Człowiek będzie pełen niepokoju — ostrzegał Klin — póki nie zda sobie sprawy, iż nie pozna wszystkiego, nieskończoności, Boga, że zawsze trafi na coś, co będzie niezbadane. Myślenie i badanie, wątpienie i badanie, stawianie nowych hipotez i badanie, a mniej wiary, emocji, „niepodważalnych zasad" — oto cała recepta Kaliszewskiego na prawdziwy postęp nauki. Nauka i filozofia — twierdzi — winny być przystępne i zrozumiałe dla myślącego ogółu (jak było w starożytności) zamiast tworzyć niejasne systematy i chimeryczne wymysły, jak np. „cudackiej pamięci" Trentowskiego (Sz II 23).

Niewłaściwa nauka, a może tylko nieprawidłowe jej stosowanie doprowadziło do powstania niewłaściwie zorganizowanych społeczeństw. Nasze społeczeństwo jest najlepszym przykładem takiej sytuacji. W *Szkicach* oraz w *Moich kochanych rodakach* zawarł Klin poglądy na polskie społeczeństwo.

Wyróżnia w nim trzy stany: pospólstwo, w którym jednostka w spokoju jest posłuszna, flegmatyczna, średnio pracowita, podrażniona zaś staje się zacięta, uparta, niszcząca; stan średni — drobną szlachtę przechodzącą do miast, która z czasem utworzy odpowiednik zachodnioeuro-

pejskiego mieszczaństwa, a jednostka z tej grupy jest spokojna, systematyczna, pracowita; stan najwyższy, który stanowią pozostałości arystokracji, „uczeni", artyści — ludzie mający bardzo często chęci i intencje przywódcze, ale bez odpowiednich umiejętności (Sz II 11—15); oni właśnie pobudzają i pogłębiają nasze największe wady narodowe: kierowanie się uczuciami, pogardzanie rozumem i rozwagą.

Tymczasem nie „czułe", ale rozumne narody mają „poważne prawa" na tej ziemi — ostrzega Kaliszewski. Na zachodzie Europy wybitne jednostki zmiatają „pleśń zabobonu i przesądu" z proporcem tolerancji w dłoniach i zdobywają zasłużone laury. U nas „nawet echo tego, co się tam dzieje, o wywatowane głupotą, nieuctwem i wałkoństwem umysły nie może się odbić". Jeśli zjawi się w naszym społeczeństwie jednostka wybitna, to „co prędzej wynosi się od nas, aby złożyć ofiarę ze swego ducha cudzoziemcom" (Sz II 29) — i tam otrzymuje nagrodę. U nas nauki przyrodnicze znane są z imienia, ekonomia przejmuje nas panicznym strachem, nauki matematyczne budzą wstręt, filologia więcej zajmuje się francuskim niż własnym językiem, a książka naukowa i popularyzacja nauki są prawie nie znane. Nasza poezja i beletrystyka świadczą, iż lubimy sobie przyśpiewywać i czytać wzruszające romanse — wszystko bez zatrudniania myśli. Przeważająca część społeczeństwa w ogóle nie czytuje poezji. Nawet Mickiewicz znany jest głównie literatom, studentom i pensjonarkom. Lud nie wie zwykle o jego istnieniu. Ten nasz lud nie zna pojęcia ojczyzny, w swej masie nie żąda nawet autonomii krajowej. I nic dziwnego, jemu dziś lepiej pod obcym panowaniem niźli kiedyś pod batem panów rodaków. Jest to smutne, ale prawdziwe (Sz II 32—33). Nasza literatura nie trafia do ludu, bo cóż on może mieć wspólnego z bajronizmem Słowackiego, mistyką Krasińskiego, ultraszlachetczyzną Pola? — pyta Kaliszewski.

W całym naszym życiu społecznym frazesy, wykrzykniki, nadzieje i marzenia są w większej cenie niż praca, rozsądek i krytyczne myślenie. I przy tym wszystkim mamy „dzikie żądania, ażeby nas uznano za naród noszący miano europejskie[go] i cieszący się jakoby cywilizacją zachodnią!..." (Sz II 34). A przecież Europa po prostu szydzi z naszego społeczeństwa.

Lekarstwo na to jest jedno: trzeba zdjąć z oczu przepaskę źle rozumianego patriotyzmu, bez fałszywego wstydu wydobyć i opisać zło i jego źródła. Będzie to diagnoza, która pozwoli leczyć chorobę. Dotychczas jednak tym, którzy próbowali tę diagnozę postawić, w nagrodę „jak rubla w łapę lekarzowi, zawiść podłą lub obojętność nikczemną" rzucano na głowę (Sz II 41).

Owego rubla rzucili Kaliszewskiemu współcześni: niechęć, zawiść, obojętność wreszcie. Współcześni, a więc głównie młodzi pozytywiści, z którymi początkowo „współ-pracował" i „współ-czuł". Przez pewien czas był Klin bowiem wyznawcą „najprawdopodobniejszego systematu filo-

zoficznego, to jest teorii materialistycznej, niech będzie zresztą przez grzeczność — pozytywnej..." (Sz I 190).

Środowisko warszawskich pozytywistów Kaliszewski przedstawił w niemal pamfletowych obrazach w szkicach *Niedoszły literat* i *Ludzie talentu* (szczególnie we fragmentach *Wyrobnicy pióra* — o środowisku dziennikarskim, *Hugoniści* — o literatach, * * * *z posiedzenia niebian* — o przedstawicielach nauki).

Stosunek Kaliszewskiego do pozytywizmu jako doktryny cechuje pewna ambiwalencja, widoczna w obydwu — oddzielonych przeszło 10-letnim odstępem czasowym — seriach *Szkiców*. Kaliszewski-pozytywista wierzy w związek między niedostrzegalnym ruchem atomów a najszczytniejszymi pragnieniami ducha ludzkiego; w większą korzyść z badania pyłku kurzu ulicznego niż z transcendentnego badania przyczyny przyczyn; w większą wagę badania mechanizmów poruszających nogi pająka niż traktatu o istocie ducha człowieczego czy też patetycznej tragedii.

Ale Kaliszewski-pozytywista żąda też prawa bytu i należnego szacunku dla owych transcendentnych badań, metafizycznych traktatów i patetycznych tragedii (Sz II 153—154), zwalcza przesadny utylitaryzm i praktycyzm pozytywistyczny. Nauka pozytywna — twierdzi — to nauka badająca fakty. Największą zasługą pozytywizmu jest zaś wedle Klina odebranie subiektywnym, indywidualnym hipotezom metafizyków rangi zasad naukowych, a uznanie ich za fakty naukowe, za fenomeny natury, które można i trzeba badać z maksymalną tolerancją (Sz II 150). Pytań i wątpliwości — mimo rozwoju nauki nie będzie ubywało, tylko będą inne. Nauka otwiera nowe możliwości, rodzi nowe pytania, i tworzy nowe... zagrożenia. Bo nauka nigdy nie daje korzyści bezwzględnych — twierdzi Klin — nasze zyski z nauki i opanowywania przyrody raczej nie równoważą nawet szkód, jakie ponosimy (Sz II 146—147). Np. nauka opanowała zagrożenia epidemiami czy szarańczą, ale zastąpiła je zagrożeniami prochem i nowymi broniami.

Ani wiedzy, ani nauki nie można traktować z fanatycznym uwielbieniem, a to właśnie robią — wedle Klina — propagatorzy pozytywizmu. Z doktryny pozytywistycznej niewiele zrozumieli, choć przeczytali „Buckle'ów, Droperów i innych"; sądzą, że są u szczytu nauki i panowania nad światem, że metodami „pozytywnymi" wyjaśnią wszystko. W swej arogancji podnoszą dumne głowy jako najmędrsi, a przy tym są pozbawieni najmniejszych okruchów tolerancji dla innych przekonań, zakreślając dla tego swego niby-pozytywizmu „ciasny okrąg faktów dostępnych tylko dla ich grubo-zmysłowych pojęć". Nie są to pozytywiści, „nie prawi synowie jasnej, rzetelnej, swobodnej metody badania, ale pnie głuche, ciury czepiające się wolnych rycerzów ducha" — pisze z emfazą Kaliszewski (Sz II 151). Oni wypędzają „na kraj świata wszelkie pokuszenie o nieprodukcyjną sławę, jeśli nie da się jej zaraz spieniężyć", ich wiedza, co zyskała na obszarze, straciła na głębokości, przy czym — jeśli

ta wiedza nie daje natychmiastowych niemal korzyści — okrzyczą ją jako trącącą „starzyzną, klassycyzmem, scholastycyzmem, pedantyzmem i czart wie czym tam jeszcze" (Sz I 174). Klin wątpił w użyteczność tak ciasno pojmowanej metody pozytywistycznej dla kształtowania świadomości ludzkiej, wielokrotnie ostrzegał przed rygorystycznym podporządkowaniem osobowości i praw jednostki społeczeństwu, grupie (np. Sz II 239—240), przewidywał, obawiał się, czy „duch dzisiejszego wieku znowu kozła nie wywróci [...] i teorie panów niemieckich metafizyków na powrót nie zostaną powołane na ołtarze świętości człowieczych" (Sz II 3).

Kaliszewski „z chęci zysku w nauce", z ciekawości, z potrzeby ruchu, wreszcie po to, aby uwolnić się od trapiącej go melancholii i spleenu, od pełnej zarozumialców Warszawy, od nastrojonego na „zaściankowy kamerton myślenia naszego ogółu" — wiele podróżował. Należał ponadto do ludzkiego rodzaju latawców — bo ludzie dzielą się jego zdaniem na ślimaki i latawce właśnie (Sz I 37) — więc poruszał się szybko, widział dużo, szeroko, ostro. Zwiedził niemal całą Europę, od Aten do Sztokholmu, od Gibraltaru po Glasgow.

Konfrontacja wyobrażeń i opinii wyniesionych ze szkół i lektur o słynnych miejscach i metropoliach Europy przyniosła rozczarowanie: Kaliszewski nie ukrywał tego, nie lukrował swych relacji. Starał się opisywać nie to, co spotykał w różnych sprawozdaniach z podróży; nie interesowały go hotele, restauracje, sklepy, budowle zabytkowe czy inne stale odwiedzane miejsca, notował swoje wrażenia i odczucia oraz to, czym różniły się według niego „myśli i mózgi" przedstawicieli innych społeczeństw. Relacje Klina są istotnie niebanalne, niekonwencjonalne i... zabawne. Potrafił kilkoma zdaniami scharakteryzować miasto. Bo cóż np. czytamy o Berlinie, którego zdecydowanie nie lubi?

> Cóż za miasto! — na pomnikach czuć pychę, na budynkach urzędowość, na ulicach niesmak, na twarzach mieszkańców gburowatość, a w powietrzu militaryzm. [Sz II 86]

W ogóle Kaliszewski był nastawiony wyraźnie antygermańsko, choć cenił porządek i naukę niemiecką. W Czechach i na Węgrzech — głównie w miastach — dostrzegał niebezpieczną ekspansję kultury, języka, obyczaju niemieckiego, a piwo nazywał „forpocztą germanizmu".

Oto Londyn w relacji Kaliszewskiego.

> Tamiza cuchnie jak kanał, domy czarne jak kominy, powietrze brudne jak zakurzony muślin, a słońce podobne do talerza pomalowanego na żółto. Mężczyźni sztywni, kobiety brzydkie. Ulice wąskie i niezajmujące. W Hyde-Parku zwykła rejtszula, a ś. Paweł okurza się i obmywa. Jadło niesmaczne, a l e dobre i zdrowe. Pod tą brzydką łupiną ma być śliczny orzech — tak mówią i piszą. Nie sprawdziłem tego, bom nie miał czasu — i pieniędzy. [Sz I 49]

Wyspy Brytyjskie w ogóle nie zachwyciły Kaliszewskiego, choć zauważył piękno i tajemniczość przyrody, rozsądne rozplanowanie miast

i osiedli, zamożność. Cóż, kiedy „zimno, mgła i dym albo dym, mgła i zimno". Ubolewał:

Nie masz chyba na całej ziemi kraju, w którym byś więcej niż na tych wyspach znalazł praw, ustaw, postanowień, przepisów, zastrzeżeń, ostrzeżeń, zabronień, kar za przekroczenie, zwyczajów groźniej zmuszających cię do posłuszeństwa niż najostrzejsze nakazy itp. Na każdym kroku spotkasz jakieś *prohibited*, to znów *advice*, dalej wielkimi głoskami wypisane *by order*, tam *penalty*, gdzie indziej *punishment*... [Sz II 97—98]

Francja też nie wzbudziła entuzjazmu podróżnika. Kraj ten — twierdzi Klin — może mieć ogromne zasługi dla kultury światowej, ale nigdy sztuka francuska nie będzie równa greckiej, nauka arabskiej, wiedza niemieckiej. Historia w najlepszym razie kiedyś zaznaczy kuchnię francuską (Sz II 130). A Paryż, ta Mekka kulturalnej Europy! Oto jakże charakterystyczna dla stylu i sposobu narracji Kaliszewskiego apostrofa do Paryża.

Paryżu — nie, to zbyt pospolite — Lutecjo! Stolico świata (Londyn się na to nie zgadza, lecz mniejsza o niego)! czarowna czarodziejko zaczarowanych czarnych i białych rozkoszy! kraino upragniona, obmarzona i obwzdychana milionami piersi, którym nie dano ciebie oglądać! zaklęty labiryncie bogactw i nędzy! kryształna kroplo dobrego, niewyczerpany zdroju zepsucia i zbrodni! niewyeksploatowana kopalnio mody, reklamy i dowcipu! osławiony grodzie wesela i mordów, uwieńczonych *boeufs-gras*'ów i igraszek ś. Bartłomiejskich! Ciebież to, obiecana ziemio złotej młodzieży, ciebież to, powiewna rusałko o sypiącym się jak perły uśmiechu, o płynnym, mile-nosowym języku, ciebież to... i jakiż wyraz tu postawić, co by godnie określił, że widzę, patrzę, podziwiam, pochłaniam i łykam oczami ten Paryż... [Sz I 42—43]

Po czym z tego wspaniałego Paryża opisuje kilka zatłoczonych ulic, przedmieście, na którym odbywają się zabawy ludowe, oraz formułuje lakoniczne wrażenia z cmentarza Père Lachaise, gdzie „nagrobki wyglądają jak domy, aleje jak ulice, ogromna ciasnota, drzew mało, zaledwie czujesz, żeś na cmentarzu..." (Sz I 48).

Paryż jest dla Kaliszewskiego nowym Babilonem, który prędzej czy później odda swe przodujące miejsce innemu ośrodkowi kultury i myśli ludzkiej.

Także cała Europa, uważająca się za szczyt cywilizacji ziemskich — choć jest z nich najmłodszą i najmniej doświadczoną — będzie musiała oddać swój prymat którejś ze starych cywilizacji lub jakiejś nowej. Europa nie ma prawa narzucać innym ludom obyczajów, kultury, swych wynaturzeń i „niewłaściwości", nie ma prawa ich pouczać i karcić. Jak kraje skłócone, zanarchizowane, nie umiejące szanować wolności przekonań jednostki, pełne nietolerancji, przynoszące parę i telegram, ale i... wódkę i tytoń mogą panować nad innymi? — pyta Klin. Kolonizacji nie wróży nic dobrego, a myśli te formułuje w sposób niekonwencjonalny. Cóż znaczy sto lat panowania brytyjskiego — rozważa — wobec tysięcy lat istnienia dawnych kultur.

> Naród, który żyje tak długo, może spokojnie przespać się parę wieków, dozwolić przez ten czas innym łechtać się piórkiem pod nosem, szczypać po ciele i targać za włosy — przebudzi się on niezadługo, zrzuci on wtedy lekko ze siebie tę z perkaliku angielskiego kołderkę i znowu pocznie żyć swoim własnym, południowym życiem... [Sz II 136]

Kaliszewski jest w ogóle zafascynowany dawnymi, południowymi kulturami. Zwiedzanie Hiszpanii jest właściwie śledzeniem elementów kultury i sztuki arabskiej, a przedchrześcijański Rzym i Pompeja wzbudzają większe zainteresowanie niż wspaniałości Watykanu.

We wszystkich zwiedzanych krajach i miastach zwraca Kaliszewski uwagę na kontrasty. W Rzymie obok wpaniałych budowli — kupy gruzów, nędzne domostwa i kramy, obok pięknych rzeźb i płócien — gromady „farnientyzujących Romulidów", wrzaskliwych kobiet i brudnych dzieci, itp.

Klin podkreślał, iż wszędzie, jako Polak, spotykał się z sympatią, wypływającą zresztą z różnych źródeł; np. w Hiszpanii tę sympatię tłumaczy opinia o nas jako o „*buenos catoligos*".

Przekład sześciu miłosnych pieśni Horacego przygotowany został bardzo starannie. Każdą pieśń komentował tłumacz od strony treści i wersyfikacji, a całość opatrzył wstępem o Horacym jako artyście i myślicielu, o miarach poezji starożytnej oraz o trudnościach przekładu. Zaznaczył, iż nawet najbardziej sumienne i wierne przekłady nigdy nie mogą sprostać oryginałom wybitnych dzieł, tym bardziej gdy mają powołać do życia utwory z zamierzchłej, mało znanej i słabo rozumianej przeszłości.

Pamiętniki sceptyka są książką w pozytywistycznej, postyczniowej dekadzie XIX w. niezwykłą (przypomnijmy, że wyszły drukiem w r. 1876). Jest to znowu niemal sternowska narracja — spowiedź ultramaterialisty, szydercy i kpiarza, nie liczącego się z nikim i z niczym, wyznawcy „rzeczywistego sceptycyzmu i indyferentyzmu". We wstępie datowanym w Wenecji 14 września 1871 autor zaznaczył:

> Ani nihilizm, ani socjalizm, ani żadna inna z krążących dziś politycznych teorii nie mają nic wspólnego z duchem niniejszego dziełka.

Nakład owego „dziełka" wydanego w Krakowie został w dużej części skonfiskowany przez austriacką cenzurę.

Cóż więc zawierają te — liczące niespełna 90 stronic druku — pamiętniki 26-letniego sceptyka?

We wstępie autor wprawdzie powiada, iż jego praca zawiera teoretyczne rozważania „zasad, na których społeczeństwa zwykły się gruntować", ale tekst *Pamiętników* zaczyna od sformułowanej przez siebie 6-punktowej „recepty na życie" oraz apostrofy do czytelnika związanej z ową receptą:

Vigendi leges VI, anno XX vitae meae constitutae

I *Bubulam edito*	IV *Puellam molito*
II *Vinum bibito*	V *Naturam spectato*
III *Nicotianam fumato*	VI *Sese contemplato*

— co w tłumaczeniu Juliusza Wiktora Gomulickiego brzmi następująco:

I Jedz wołowinę	IV Miętoś dziewczyny
II Popijaj wino	V Przyglądaj się przyrodzie
III Kurz tytoń	VI Obserwuj samego siebie

I cóż wy na to? wy, woły robocze, filary społeczeństwa [...]. Jeżelibyście chcieli krzyczeć na niemoralność, odpowiem wam krótko, że nie macie głosu, wy zatraciliście poczucie wolności w nacisku opinii i nawale pracy...

W swym „dziełku" młody sceptyk rozwodzi się nad bardzo różnymi kwestiami, formułując wiele prowokacyjnych wobec przeciętnych czytelników — lub co najmniej przekornych w stosunku do pozytywistów — zasad i twierdzeń, np.: praca jest złem, jest anormalnym stanem człowieka, pracować trzeba tylko tyle, aby móc się wyżywić; pożądana jest wspólność kobiet, która zapobiegłaby „zbytecznemu rozmnażaniu się tego nienasyconego plemienia, co się człowiekiem nazywa"; kobieta jako istota niższa w rozwoju od mężczyzny nie powinna być z nim równouprawniona, nie powinna mieć prawa wychowywania dzieci, bo zawsze wypaczy ich charakter; Pan Bóg źle stworzył świat i człowieka, w jednym i drugim jest zbyt wiele głupoty; ludzie-„poczciwcy" utrzymują, że pochodzą od Boga i są stworzeni na jego obraz i podobieństwo, tymczasem powstali na obraz i podobieństwo małpy w przyjaznych dla siebie warunkach ziemi i klimatu; dla urozmaicenia nudnego życia ludzie wymyślają różne rozrywki i... wojny, w końcu, aby łatwiej im było umierać, sfabrykowali „teoryjkę o nieśmiertelności po śmierci"; ludzie sami sobie stwarzają kłopoty, pracę, cierpienie — i jeszcze spodziewają się nagrody za tę swoją głupotę w tzw. przyszłym życiu; ludzie karzą więzieniem za uśmiercenie jednego istnienia, ale bezkarnie zabijają się masowo w czasie wojen, a tych masowych zabójców czczą jako bohaterów; ludzie w pełni życia pracują, męczą się, gonią za czymś, a odpoczywają, gdy nie mają już sił i czasu na życie; z myślicieli nowożytnych najbardziej interesujący jest Vico, który wykazał regularność falowania rozwoju ludzkości; chrystianizm pozbierał z kultur dawnego świata różne idee i bałamutnie przyznaje sobie zasługę stworzenia tego, co inni dawno znali; w ogóle wszelkie religie to bałamucenie naiwnych ludzi: twórcom tych religii nikt nie śmie otwarcie zarzucić nielogiczności i mętniactwa myśli; w „powodzi niebiańskich laufrów" tylko Konfucjusz i Budda godni są uwagi; nie ma miłości idealnej, o takiej mogą mówić tylko hipokryci, nawet „Augustynowie i Franciszkowie byli pod prostym wpływem popędu płciowego", gdy pisali o miłości Boga.

Klin w swych *Pamiętnikach* sformułował też przewrotne definicje kilkunastu pojęć, np. męstwo to poświęcenie się dla innych w celu za-

dowolenia miłości własnej; sprawiedliwość to nakaz despotycznej etyki; mądrość to mrzonka zdziecinniałych umysłów ludzi podeszłego wieku; postęp to bat głodu; cywilizacja to kafar zabijający wszelką indywidualność, kosa niwelująca do jednego poziomu; nadzieja to wysiłek instynktu samozachowawczego; miłość ojczyzny, czyli kocizm, to uczucie bezrozumne, w „objawach swych nader podobne do lizania kija przez psa, którym przed chwilą obito mu skórę", itp.

Ostatnie zdanie *Pamiętników sceptyka* jest równie przekorne jak niemal wszystkie poprzednie:

> Jestem indyferentem w czynie, a sceptykiem w myśli i mało kto wie o tym; jem, piję — o czym wszyscy wiedzą; dzieci robię — czego się domyślają; badam, piszę — co podziwiają i na tym koniec; a światu — figa.

Tak więc *Pamiętniki sceptyka* są wyznaniem wiary, a właściwie niewiary młodego autora, przedstawieniem jego poglądów i upodobań. Że musiały być one szokujące dla ówczesnych odbiorców — nie ulega wątpliwości. Najpewniej wywołały też sprzeciw środowisk kościelnych, które doprowadziły do konfiskaty części nakładu.

Moi kochani rodacy to najgłośniejszy, najbardziej kontrowersyjny tekst Klina, w którym autor próbował zebrać i usystematyzować wady polskiego społeczeństwa pomijając zupełnie zalety „same się chwalące", w którym najpełniej ujawnił swoje moralizatorstwo społeczne [8].

> Klimat przykry, kraj monotonny, osady niechlujne, lud głupi, stan średni nijaki, arystokracja strupieszała, a cała społeczność zacofana. Oto moja kochana Ojczyzna...

— tak zaczął Kaliszewski swą pracę o „kochanych rodakach". W kolejnych akapitach dyskutuje wprawdzie z wyrażonymi już opiniami, powiada, że klimat przecież umiarkowany, kraj żyzny, lud poczciwy, ale ogólny ton broszury zbliżony jest właśnie do fragmentu pierwszego. Zarzuca rodakom przede wszystkim skłonność do nagłych zrywów i przesady, brak wytrwałości, brak zrozumienia i tolerancji dla odmiennych od naszych poglądów. Utrudnia to wszelką dyskusję, a szczególnie rozważanie tak drażliwej sprawy, jaką są cechy narodowe Polaków; może dlatego mamy, aż do przesytu, opisy obyczajów i zwyczajów, zbiory legend i bajek, ale nie mamy żadnej pracy o naszym charakterze narodowym. Klin postanowił wypełnić tę lukę:

---

[8] Chmielowski w połowie lat osiemdziesiątych (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu*. Wyd. 2, poprawione i znacznie poszerzone. Warszawa 1886, s. 327) wyraził pogląd, iż Kaliszewski wzorował się w swym pisarstwie na moralistach angielskich i francuskich w. XVIII; w niespełna 20 lat później określił pisarza jako publicystę i satyryka „z pewnym zacięciem cyniczno-filozoficznym" (P. Chm[ielowski], *Kaliszewski Julian*. W: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 33, s. 456).

Żaden jeszcze satyryk nie zaszkodził swojemu narodowi, ale nie masz prawie narodu, którego by jakiś poeta lub pisarz panegirysta, często najnieświadomiej, na złą drogę choćby chwilowo nie zawiódł. A jeżeli już gdzie, to u nas właśnie pochlebstwo i tajenie wad najwięcej złego sprowadziło i choćby tylko dlatego winni byśmy pisarzów mających odwagę nieobwijania prawdy w bawełnę nieco łaskawiej niż dotąd traktować, a zwłaszcza nie posądzać ich o złą wolę, do czego pono nade wszystko jesteśmy pochopni. [MKR 12]

Daje więc Kaliszewski satyryczny przegląd cech naszego społeczeństwa i narodu opierając się na własnych obserwacjach oraz na pismach historyków, satyryków i moralistów z w. XV—XVIII: Modrzewskiego, Skargi, Starowolskiego, Opalińskiego i innych.

Zaranie naszych dziejów społecznych jest piękne i chwalebne — głosi Klin. Nasi prapraojcowie odnosili zwycięstwa, jakich nie powstydziliby się starożytni Grecy, ale nie zawsze potrafili te zwycięstwa wyzyskać dla dobra narodu i państwa. Należało się uczyć od mądrzejszych, bardziej doświadczonych nacji — i nasza młodzież wyjeżdżała. Cóż, kiedy zamiast rzetelnej nauki „małpowano nieco po wierzchu" to i owo, ciągnąc do kraju przeróżne „wypłodki cywilizacyjne" Zachodu. Nasze poprzednie zwycięstwa i siła uśpiły rozum i nie zmuszały do dbania o przyszłość. I dziś,

zapatrzeni w swą przeszłość i w niej jeno szukający swego zbawienia, leniwym duchem odpychamy od siebie wszystko, co jakiejś energii wymaga, pracy lub odwagi... [MKR 23]

Polakom zarzucał Klin wiele wad ogólnoludzkich, ale występujących u nas w większym natężeniu, np. obżarstwo i opilstwo jako pochodne zmysłowości, nieuczciwość i „nieekonomiczność", zawiść lub „bezmyślną zazdrość". Oskarżał szlachtę, dla której ród był ważniejszy od zasługi i która gardziła pracą, ceniąc tylko oręż i... pług, pchany zresztą przez kogoś innego. Ta szlachta sponiewierała moralnie lud, który kradzieże, pijaństwo, oszustwa w pracy uważa za rzecz normalną. Miłość wiedzy i nauki u nas zaledwie pączkuje, a wybijający się napotykają pełen zazdrości „syk obmowy i podejrzeń". Większość naszego społeczeństwa to niewolnicy opinii publicznej, dający się powodować jej rozkazom. Równocześnie jednostki nagminnie lekceważą, pogardzają postanowieniami większości. Mamy też fałszywe poczucie honoru prowadzące do nieposzanowania innych, do niegrzeczności, nietolerancji. Nasze fałszywe poczucie wolności prowadzi prostą drogą do samowoli i brutalności. Rzekoma wolność Rzeczpospolitej szlacheckiej była fikcją, wszyscy gardzili i rządzili stojącymi niżej na drabinie społecznej:

magnat gardzi szlachcicem, szlachcic — mieszczuchem, mieszczuch — wiejskim gospodarzem, ten parobkiem, parobek pastuchem, a pastuch Żydem. [MKR 47]

Powszechnie u nas panujące lenistwo spowodowało nieuctwo i lekkomyślność, które z kolei leżą u źródeł niebezpiecznych wad: przewagi wyobraźni nad refleksją, nieścisłości w rozumowaniu, pochopności w sądach, niechęci do krytyki, łatwowierności i zarozumiałości.

Inne nasze wady to brak samodzielności, odwagi cywilnej, poczucia obowiązku, próżność i niedbalstwo, a u ludu nawet niechlujstwo, upodobanie w naśladownictwie — niestety, rzeczy na ogół dla nas niekorzystnych (np. uwielbiamy Francję i Paryż, ale nie przejmujemy stamtąd swobody myśli i ducha, różnorodności kultury, pracowitości — ale blagę, błyskotliwość, lekkość i płytkość życia i myśli).

Jesteśmy bardzo drażliwi i dbali o honor, ale jednocześnie mamy bardzo małe poczucie własnej godności. Literaci nasi cieszą się, gdy który zostanie nazwany polskim Molierem czy polskim Szekspirem. Ale czy jest do pomyślenia, aby Francuzi nazwali Moliera — francuskim Fredrą, a Anglicy Szekspira — angielskim Słowackim? — pyta Kaliszewski.

Niektóre fragmenty *Moich kochanych rodaków* są przerażająco aktualne, np.:

> Na każde pięć minut czynności drugie pięć zwykł on [tj. polski pracownik] odpoczywać, a bez włodarza i dozorcy niepodobna go ani chwili zostawić. Gorzej jeszcze dzieje się z samą robotą. Z małym wyjątkiem wyroby polskie należą do lichych, a niedokładność i tandeta jest ich stemplem. Nie darmo wierzymy tylko w to, co z zagranicy do nas przybywa. Toż samo można powiedzieć o innych zajęciach, w których wygląda się tylko godziny, ażeby się ich pozbyć... [MKR 84]
>
> [Cechuje nas] niedbalstwo o dobro publiczne i nieposzanowanie cudzej własności. Jest u nas w ogóle przekonanie, że to, co nie należy do nikogo w szczególności, a zostało oddanem do użytku publicznego, można niszczyć bezkarnie, boć przecie to nikogo nic nie kosztuje. Dosyć spojrzeć tylko na nasze ogrody i parki publiczne [...]. [MKR 91] Przyrzec coś i nie dotrzymać to rzecz tak zwyczajna [dla nas] i tak ogólna, że się tego wcale za złe nie bierze. No! nie mogłem i skończona sprawa [...]. Ani ten, co przyrzekł, ani ten, któremu przyrzeczono, poza to nie idą. [MKR 91—92]

A jakie lekarstwo w tym wypadku proponuje Klin? Radzi rozwijać krytycyzm w stosunku do siebie i do tego, co od innych bierzemy dla siebie, rozwijać samodzielność i śmiałość w myśleniu, większym uznaniem darzyć rozsądek, praktyczność i wytrwałość niż uczucia, a właściwie czułostkowość, niż marzenia i wiarę graniczącą z zabobonem.

Kaliszewski jako moralista zwalczał szczególnie gorliwie fałsz, obłudę, hipokryzję, nietolerancję, występował przeciw nienawiści i wojnie, odsłaniał, niemal z bezwzględnością, wady ludzkie, szczególnie wady i przywary naszego społeczeństwa.

Dążenie do prawdy, a ściślej do tego, co według niego stanowiło prawdę, było dla pisarza głównym celem. Miał wiele zrozumienia dla błędu. W artykule *Prawda, błąd i fałsz* [9] stwierdzał, iż prawda i błąd

[9] J. Kaliszewski (Klin), *Prawda, błąd i fałsz.* „Życie Ilustrowane", dodatek do „Życia" (Warszawa) 1887, s. 13.

są wartościami względnymi, trudnymi do określenia i rozpoznania. Wszyscy żyjemy między prawdą a błędem. Znający prawdę są szczęśliwi, żyjący w błędzie — godni litości i pobłażania. Tylko fałsz zależy wyłącznie od człowieka. Wybór życia w fałszu jest największą zbrodnią społeczną — woła Klin — bo całe zło świata ma swe źródło w fałszu. Społeczeństwa rozwijają w ludziach fałszywe uczucia, fałszywe apetyty, fałszywe pojęcie wstydu — a te wywołują nienawiść, chciwość, chęć zemsty za upokorzenia.

> Ale najgorszym gatunkiem fałszu jest inaczej myśleć, być przekonanym, a inaczej mówić i czynić. Taki fałsz winien być gardłem karany.

To fanatyczne niemal dążenie do prawdy za wszelką cenę kazało Klinowi „rąbać prawdę" wszystkim i wszędzie. Siebie oczywiście także nie oszczędzał. Przede wszystkim atakował zakłamanie związane z religią, która — jego zdaniem — niesie z sobą nietolerancję, tumanienie prostych ludzi, rozprzestrzenianie się zabobonów. Pisał:

> Czyście zauważyli, że w dzisiejszych czasach te narody, które największą życiem swoim, zasadami, obyczajem, polityką względem innych okazują sprzeczność z ewangelicznymi przepisami, te właśnie najdonośniej gardłują za pierwotną wartością zasad Jezusowych. [Sz II 88]

Z jakąś złośliwą satysfakcją pisze Klin o pełnym hipokryzji stosunku zakonników i księży do żebraków („co krok to żebrak, co dwa to ksiądz, co trzy to kościół") i kobiet. W *Moich kochanych rodakach* zarzuca Polakom płytką a chorobliwą, podsycaną przez fanatyczny kler, religijność, niewolnicze podporządkowanie się Watykanowi, choć Niemcy, Anglicy, nawet Francuzi „znarodowili" swą religię. Wiele szkody wyrządza narodowi pogląd lansowany przez fanatyków, iż Polska może być tylko katolicka (MKR 64—66).

W ogóle Kaliszewski jest wyraźnym antyklerykałem. „Las klerykalny", „scholastyczne morały z sutann wytrząsane", „tysiące mnichów-darmozjadów" — oto niektóre sformułowania tyczące duchownych.

Kaliszewski-pacyfista występuje przeciw wojnom i... wodzom, którzy realizując swoje szalone pomysły o potędze własnych narodów pchają je do masowych mordów i grabieży. A przecież wojny niczego nie zmieniły na lepsze, choć na sztandarach miały hasła cywilizowania lub wyzwalania innych. Zmieniały się tylko formy niewoli i ucisku: niewolnictwo fizyczne na „niewolnictwo umysłowe", panowanie brutalnej siły na brutalne panowanie pieniądza, itp.

Kwintesencję swego pacyfizmu zawarł Klin w humoresce nagrodzonej na konkursie „Tygodnika Ilustrowanego" w 1887 r., pt. *Dziwny świat* [10]. Tytułowy dziwny świat znajduje się na innej planecie, gdzie

---

[10] Klin, *Dziwny świat*. „Życie" (Warszawa) 1888, nr 43, s. 622—623, nr 44, s. 639—640, nr 45, s. 654—656.

armie tworzone z kalekich i ułomnych wzajemnie się wybijają nie niszcząc dóbr materialnych. Zdrowi żyją bezpiecznie, pracują i rozmnażają się. Nie są chętni do walki — bo mają dużo do stracenia. Grozi im jednak niebezpieczeństwo: brak wyższych pragnień sprawi, że staną się senni i gnuśni lub zaczną szukać niezdrowych podniet. Wizja przyszłości dziwnego świata jawi się Kaliszewskiemu także w niezbyt pociągającej formie: „Będą sami zdrowi, najedzeni, zadowoleni i... znudzeni. Okropność".

Spójrzmy jeszcze na humor Klina. Jest to humor ostry, zgryźliwy, niemal szyderczy, bazuje na grotesce i paradoksalnych sformułowaniach (np. „Błogosławieni, którzy dalej nie widzą, jak po koniec nosa swojego, albowiem nigdy sobie oczu nie popsują przypatrując się temu, co poza obrębem końca ich nosa się znajduje", PS 23).

Kilka szkiców zasługuje niewątpliwie na miano humoresek, np. *Na koszu*, *Zdechlaki*, *Z posiedzenia niebian*, *Żołądek i mózg*. Ten ostatni tekst zawiera chyba wszystkie cechy znamienne dla pisarstwa Klina-humorysty. Paradoksalne jest założenie, iż żołądek ważniejszy jest niż mózg, pełne paradoksów uzasadnienie założenia, zabawna pointa:

> Daj no mi kawałek chleba — kruczy żołądek — nie chcę nic więcej, a pozwolę ci myśleć potem, co ci się podoba.
>
> — Głupiś, stary, odpowiada mu mózg, nie samym chlebem człowiek żyje! — i poczyna tworzyć nową religię lub system filozoficzny.

Tymczasem mózg nie zasilony poprzez żołądek świeżą krwią zatraca logikę i porządek myśli, buntuje się serce, wątroba, śledziona i inne organy. I jakiż system filozoficzny może wtedy powstać? — pyta autor.

3

Juliusz Wiktor Gumulicki we wspomnianym eseju wymienił nazwiska ludzi, z którymi Kaliszewskiego-odludka łączyły bliższe stosunki. W czasach młodości pomagał swym kolegom — Władysławowi Bełzie, Władysławowi Ordonowi, Teodorowi Sęczkowskiemu, był dobrym znajomym Stanisława Jana Czarnowskiego i Mariana Wawrzenieckiego, „sympatykiem" Wiktora Gomulickiego, a pod koniec życia „patronował" Wacławowi Grubińskiemu [11]. Do tej listy dodałabym jeszcze nazwiska Felicjana Faleńskiego i Józefa Wojciechowskiego.

Były to „pokrewne dusze", ludzie utalentowani, ale biedni, utalentowani, ale chorzy i cierpiący, utalentowani, ale nie akceptowani z jakichś powodów przez społeczeństwo. Młodych, niezamożnych — Bełzę, Ordona, Grubińskiego, ubogich i chorych — Sęczkowskiego i Wojciechowskiego, wspierał Kaliszewski finansowo i otaczał specyficznie pojętą opieką, np. płacił rachunki w najtańszych jadłodajniach, kupował lekarstwa. Za-

[11] Gomulicki, *Zygzakiem*, s. 215.

chęcał ich do pracy twórczej, powstające utwory bardzo ostro oceniał, po czym niekiedy pomagał w wydaniu drukiem. Z Czarnowskim łączyło Kaliszewskiego najprawdopodobniej upodobanie do podróżowania i wrażliwość na urodę kobiecą. Wawrzeniecki zyskał sympatię i uznanie Kaliszewskiego jako „malarz czarownic", oryginał i odludek. Najwięcej powiązań zdaje się jednak mieć Kaliszewski z Wiktorem Gomulickim i Felicjanem Faleńskim.

Autora *Ciurów* Kaliszewski znał chyba dobrze, cenił bardzo, uważał za twórcę dojrzałego, z wytrawnym sądem, za „najtrzeźwiejszego" z generacji poetów pozytywistycznych [12]. Łączyły ich sceptycyzm w stosunku do dokonań i przyszłości pozytywizmu, krytycyzm wobec społeczeństwa i literatury, niezależność poglądów, pewna melancholia i upodobanie do samotności posunięte aż do dziwactwa.

Trudno na razie określić, jak bliska była znajomość Kaliszewskiego i Faleńskiego. Ale chyba nie dedykuje się nieznajomemu swego utworu, a przecież *O głupim Gawle. Klechda niemądra* Faleńskiego dedykowana została właśnie Klinowi, choć „w dowód połowicznego uznania".

Wydaje się ponadto, że następujący fragment ze wspomnień autora *Meandrów* odnosi się do Kaliszewskiego:

> Niedawno temu w pewnym towarzystwie jakiś młody człowiek, sam zapragnąwszy mi się przedstawić, zaczął rzecz w te słowa: „Przede wszystkim przyznam się panu dobrodziejowi, że nie lubię i nie uznaję żadnej poezji. Trzeźwość poglądów, kochany panie, jest jedyną zasadą mojego życia, choć naprawdę, ściśle biorąc, powiem panu łaskawemu, zasady nawet uważać należy za przesądy" itp. O tym jegomości sądzić by można (choć tak wcale nie jest), że mu piątej klepki braknie [...] [13].

Kaliszewski i Faleński byli ludźmi, którzy chyba najlepiej mogliby się rozumieć. Łączyło ich trudne z różnych powodów życie — mimo stosunkowo dobrej sytuacji finansowej, łączyła ostrość spojrzenia na sprawy naszej literatury i społeczeństwa, upodobanie do specyficznego, pełnego ironii, sarkazmu, a nawet szyderstwa — humoru.

Nie schlebiali czytelnikom swych utworów i w ogóle rodakom, na ich ataki — a co gorsza — obojętność reagowali drwiną, szyderstwem i kontratakiem.

Kaliszewski pisał, iż nasza prasa nie ma czasu zajmować się bieżącą literaturą krajową, bo zajęta jest albo „sprawami gabinetów całego świata" albo „darciem z sobą kotów i lżeniem siebie nawzajem".

> Powszechnie, z nader małym wyjątkiem, przyjętym jest u nas stanowcze, nieubłagane ignorowanie i zabijanie milczeniem pisarzy, których pojęcia i zasady w czymkolwiek są przeciwne przekonaniom ogólnym [14].

---

[12] [J. Kaliszewski], *Dobrej woli czytelnikowi słów kilka na zakończenie.* W: Sz II 279.

[13] F. M. Faleński, *Wspomnienia z mojego życia.* „Archiwum Literackie" t. 8 (1964), s. 59.

[14] [Kaliszewski], *Dobrej woli czytelnikowi słów kilka na zakończenie*, s. 280.

To samo zarzucali literackiej publiczności polskiej Faleński i Gomulicki. Ten ostatni nawet oskarżył Warszawę po prostu o zbrodnie popełnione na poetach, zbrodnie niezrozumienia, obojętności, milczenia [15]. Do przemilczanych należał też Kaliszewski od czasu, gdy naraził się społeczeństwu forsowaniem „przeciwnych ogółowi przekonań".

4

Klin, choć w środowisku literackim i dziennikarskim udzielał się stosunkowo mało, był postacią na tyle oryginalną i interesującą, iż doczekał się portretów literackich i pamiętnikarskich.

Portret *stricte* literacki znajduje się w powieści „z kluczem" Wiktora Gomulickiego *Ciury* [16]. W żydowskiej herbaciarni z szyldem „Wiktóały. Cherbata. Czasto", gdzieś na Powiślu, spotyka się grupa literatów i artystów warszawskich. Jest wśród nich Wiktor Gomulicki, w powieści Karol Sielski, i właśnie Kaliszewski pod imieniem Kleszcz (a więc pajęczak, który się wpija w ofiarę, wysysa krew? czy przyrząd, który chwyta coś, trzyma, rozdrabnia?). W *Ciurach* Kleszcz to stale ziewający „spliniczny pan", młody, „lecz nad wiek poważny mężczyzna", w binoklach, z klinowatą bródką (może stąd pseudonim Klin?). Jeden, który w tym kółku miał pieniądze, który odżywiał się racjonalnie, dbał do tego stopnia o zdrowie, iż „nie poziewał" przy silnym wietrze. Przy każdej okazji ostro strofował towarzyszy, których za plecami obmawiał. Słowem — to sybaryta, dziwak, złośliwiec i plotkarz. A przy tym człowiek niezmiernie interesujący, oczytany, znający kilka języków z łaciną i greką włącznie. Formułował w aforystyczny sposób swoje krańcowe, paradoksalne, niecodzienne opinie na temat kultury i literatury polskiej, którymi szokował Sielskiego. Kleszcz należał przy tym do „nieprzekonalnych", więc dyskusja nie wpływała na zmianę jego poglądów. Jakież one były? [17]

Przede wszystkim pełne pogardy dla polskiej pospolitości. Epitet „polskie bydełko" kilkakrotnie pada z ust Kleszcza pod adresem społeczeństwa, któremu przypisuje wrodzone „plemienne wałkoństwo", które nie może zdobyć się na myśl własną, samodzielną, oryginalną. Neguje on też właściwie istnienie polskiej poezji, uznając przy tym obcą, np. klasyczną, niemiecką i angielską, w której widzi sens, myśl, oryginalność.

---

[15] Zob. W. Gomulicki, *O Władysławie Ordonie*. W: *Sylwety i miniatury literackie*. Warszawa 1916, s. 267 n. — W. Kuplowski [J. W. Gomulicki], *Wiktor Gomulicki i Warszawa*. „Kronika Warszawy" 1979, z. 4, s. 53.

[16] W. Gomulicki, *Ciury*. T. 3. Warszawa 1907, s. 12—39.

[17] Sceny z *Ciurów* interesująco przedstawił i objaśnił J. W. Gomulicki w kilku szkicach zamieszczonych we wspomnianym tomie *Zygzakiem* oraz w komentarzach do edycji: W. Gomulicki, *Warszawa wczorajsza*. Teksty zebrał i opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1961.

Ale co to jest poezja polska? Alboż poezja polska istnieje?...

— pyta. Po czym Kleszcz rozprawia się z Mickiewiczem i Kochanowskim. Pierwszy to

polski naśladowca poetów niemieckich, angielskich, po części łacińskich i greckich. Jego ballady — kopie Bürgera, Uhlanda, Konrad Wallenrod — najczystszy bajronista, *Dziady* — transkrypcja *Fausta* na warszawsko-wileńsko-petersburskie organki, sonety miłosne — spolszczony Petrarka, *Sonety krymskie* — Tomasz Moore przeniesiony nad brzegi Morza Czarnego, [...] *Pan Tadeusz* to Goethego *Herman i Dorota* przebrani w kontusze i łapcie [...].

Kochanowski według Kleszcza też nie jest poetą oryginalnym.

Gdyby każdy z ograbionych przez Kochanowskiego poetów odebrał, co mu zabrano, to z całej poezji Jana z Czarnolasu pozostałoby zero, a w najlepszym razie kilka trenów [...]. Nad całą poezją Kochanowskiego należałoby wywiesić znak z napisem: Antologia grecka i rzymska. Współcześni poeci francuscy i włoscy. Naśladowania. Przeróbki. Pożyczki [18].

Mimo wszystko Kleszcz-Kaliszewski jest jednak dla Sielskiego-Gomulickiego postacią sympatyczną. Krytycyzm, sarkazm, przesada Kleszcza wywołują sprzeciw Sielskiego, są dopingiem do pracy twórczej:

Otóż ja jemu napiszę wiersze, w których nie będzie ani Bajrona, ani Goethego, ani Szekspira, ani Musseta!... [19]

W *Starej i młodej prasie* Kaliszewski jest chyba jedyną postacią, która nie ma portretu zewnętrznego. Natomiast stosunkowo dużo miejsca zajmuje omówienie jego twórczości i poglądów. Występuje tu jako literat „epoki przejściowej, w której wyrobił sobie pewne imię pod pseudonimem Klina", jako przyjaciel Ordona i Bełzy, jako nakładca zbiorku *Pieśni liryczne* tego ostatniego. Klin według autora odznaczał się posępnym pesymizmem, z jakim patrzył na ludzi w ogóle, a w szczególności na swój kraj i swoich rodaków, których określał mianem nuli.

Polska to dlań „kraj pustynny i barbarzyński", pełen głupców „zatęchłych w przekonaniach średniowiecznych". Te swoje poglądy wygłaszał tonem spokojnym, z akcentem głębokiego przeświadczenia o ich prawdzie, z „talentem pisarskim, którego mu nikt zaprzeczyć nie może".

---

[18] O prawdziwości tego portretu świadczy epitet, którym Kaliszewski określa Kochanowskiego: „dudek z Czarnolasu" (PS 6), oraz fragment listu A. Świętochowskiego do P. Chmielowskiego z 3 III 1871, dotyczący niewątpliwie Kaliszewskiego (cyt. za: T. Żabski, *Z wczesnej korespondencji Piotra Chmielowskiego*. „Ze skarbca kultury" z. 23 ⟨1972⟩, s. 90): „Byliśmy raz jeden w towarzystwie dwudziestu innych [na tzw. piątkach w redakcji „Kolców" Dzikowskiego — D. Ś.] Przez cały wieczór wszyscy wysilali się na przekonanie jakiegoś głupca, który dowodził, że Francuzi są podli, że *Pan Tadeusz* jest przeróbką *Hermana i Dorotei*, że Mickiewicz jest takim sobie zręcznym pismakiem i złodziejem, że cała literatura polska nie warta pieczonego kartofla".

[19] Gomulicki, *Ciury*, t. 3, s. 53.

Dla lepszego scharakteryzowania poglądów i psychiki Kaliszewskiego „eksdziennikarz" przytacza obszerne fragmenty jego prozy, głównie szkicu *Przede snem*. Jawi się więc Kaliszewski jako niemal uosobienie fredrowskiej „zrzędności i przekory", przy tym człowiek kochający wolność, niezależność myśli i działań, marzący o sprawiedliwości społecznej i poprawie stosunków między ludźmi, człowiek wykształcony, zdradzający „niezwykły rozum".

> Nie znając go sądzić można było, że to człowiek wyziębiony, sybaryta i rozpustnik. Tymczasem była to najpoczciwsza, najlepsza, najserdeczniejsza dusza, ale zatruta jadem zwątpienia, jadem, którego miazmaty w tej smutnej dobie unosiły się niejako w powietrzu i truły wszystkie serca lepsze, umysły podnioślejsze. Był to zresztą naturalny wynik wielkiego natężenia muskułów i nerwów, po którym koniecznie nastąpić musiało omdlenie. Trzeba było niemałego hartu ducha, by wśród niezdrowej drzemki samemu nie zasnąć. Bądź co bądź, Klin nie miał tego hartu i stał się pesymistą skrajnym [20].

Twórczość Klina odznaczała się według autora paradoksalnością, oryginalnością i śmiałością myśli oraz bogactwem języka, a jego poglądy filozoficzne, postawa życiowa i twórczość wywarły na młodych pozytywistach silne wrażenie.

Stanisław Jan Czarnowski przedstawił Kaliszewskiego jako współpracownika „Przeglądu Tygodniowego", jako prozaika, który zdobył rozgłos dzięki swym ciętym satyrom ogłaszanym pod pseudonimem: Klin, jako uczestnika licznych spotkań koleżeńskich u Semadeniego, wreszcie — jako przyjaciela Leopolda Mikulskiego [21].

Trudno z całą pewnością powiedzieć, czy w satyrycznym utworze Felicjana Faleńskiego *O głupim Gawle. Klechda niemądra*, dedykowanym właśnie Klinowi, znajduje się literacki portret Kaliszewskiego. Wymienić tu można postać Szawła, najstarszego brata tytułowego Gawła, posiadającego „żyłkę analityczną", niezdecydowanego w wyborze bardzo licznych zainteresowań, młodzieńca bezwyznaniowego, widzącego w sobie liczne talenty i zalety, dążącego — bezskutecznie — do niezawisłości przekonań i słowa. Szaweł po próbach bycia krytykiem i literatem został sprawozdawcą-eklektykiem.

> Sprawozdawca dokumenta zbiera, fakta gromadzi, i z tych, nieomylną indukcyi drogą, wyprowadza prawa ogólne — wszakże tak? No-no, synteza, niech diabli wezmą, toż to dopiero potęga [22].

---

[20] [W. Przyborowski], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej (1866—1872). Kartki ze wspomnień eksdziennikarza*. Petersburg 1897, s. 35, 39.

[21] S. J. Czarnowski, *Wspomnienia z trzech stuleci: XVIII, XIX i XX*. Z. 6. Warszawa 1921, s. 6, 48.

[22] F. Faleński, *O głupim Gawle. Klechda niemądra*. Warszawa 1893, s. 8—9.

Przytoczony passus, uwagi o filozofii i drodze życiowej Szawła wykazują pewne zbieżności z życiem i poglądami Kaliszewskiego wyrażonymi w jego twórczości, szczególnie w *Pamiętnikach sceptyka* i *Moich kochanych rodakach*. Wydaje się, iż właśnie z tą ostatnią pracą wiąże się wspomniana dedykacja Faleńskiego: „Klinowi w dowód połowicznego uznania. Klin Klinem", *O głupim Gawle. Klechda niemądra* jest bowiem, podobnie jak *Moi kochani rodacy*, satyryczno-sarkastycznym obrazem polskiego społeczeństwa, tyle że w formie fikcji literackiej, a nie — jak u Kaliszewskiego — pisanym z zamiarem naukowego, analityczno-syntetycznego potraktowania tematu. Stąd może owo „połowiczne uznanie".

5

Głośno o Klinie było po wydaniu kolejnych zeszytów *Szkiców* i *Moich kochanych rodaków*. Przekłady Horacego spotkały się z „cichym" przyjęciem, *Pamiętniki sceptyka* — pewnie z powodu wspomnianej konfiskaty — przeszły niezauważone.

Takiej rozbieżności sądów, jaką wywołały *Szkice* w latach 1868—1870, nie notowano chyba w ówczesnej prasie. Kaliszewski wszystkie opinie prasowe bardzo starannie śledził i z satysfakcją wybierał co smakowitsze kąski. Przedrukował je potem jako *Wyciąg z recenzyj o pierwszej części „Szkiców"* po karcie tytułowej drugiej serii. A było co zestawiać: „rażąca niepoprawność języka" obok „niepospolita dosadność i umiejętność władania językiem", „wady w logicznym rozwoju umysłu" obok „oryginalność myśli i poglądów", „bez talentu, ducha i myśli" i „niepospolity talent pisarski", „autor prawie nic jeszcze nie umie" i „autor czytał wiele i wiele myślał", „dzieło niepospolitego myśliciela, obserwatora i erudyty" itp. Owe „miłe kontradykcje naszych wytrawnych piór krytycznych" Klin zbierał z recenzyj dotyczących także drugiej serii *Szkiców*.

Adam Wiślicki całą tę dyskusję nazwał „burzą w szklance wody", same *Szkice* „paplaniną na bliźnich", a o Kaliszewskim pisał:

> to młody człowiek, który nie mogąc dobić się zwykłą u nas drogą prasy, dojrzałości i rozgłosu autorskiego, ośmielił się własne prace osobnymi w świat Boży puszczać zeszytami.

Stanisław Krzemiński określił *Szkice* jako utwory interesujące, ale przepełnione zbytnią zmysłowością i doktrynerstwem [23].

Prace Klina swym ładunkiem filozoficznym i swoją innością sprawiały trudności w formułowaniu ocen recenzentom przyzwyczajonym do pewnego szablonu problematyki i metod pisarskich wczesnego pozyty-

---

[23] [A. Wiślicki], *Nulc*. „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 41, s. 341—343. — S. Krzemiński, *Swój o swoich*. „Kłosy" 1887, nr 1165, s. 263.

wizmu. Określano więc *Szkice* jako „zagadkowe", „fantastyczne", „filozoficzne", „cyniczne", „humorystyczne", „mgliste", „powikłane", „abstrakcyjne i mistyczne", a nawet jako „zrzędzenie starego kawalera". Zauważono też jednak i pozytywy. Kraszewski pisał m.in.

> Werwa okrutna, zamaszysto, dość oryginalnie, niekiedy bardzo dowcipnie i uczenie [...]. *Szkice* czytają się z przyjemnością, jak wszystko, w czym — kwaśne czy słodkie — drga życie i biją pulsy jego [24].

Chmielowski swoje wrażenia po lekturze szkicu *U drogowskazu* tak sformułował:

> przykro słuchać tych słów nie owiniętych w bawełnę, ale niestety w przeważnej części prawdziwych; słuchać jednak trzeba i poprawiać się. Dobrze to czasem otrzymać szturchańca, gdy się drzemie nie w porę i nie na miejscu [25].

Książka pt. *Moi kochani rodacy* także wywołała sprzeczne reakcje. Jedynie zbytnią skłonność do uogólnień i przypisywanie wad ogólnoludzkich naszemu tylko społeczeństwu oraz zbyt częste posługiwanie się cytatami zarzucali autorowi niemal wszyscy recenzenci. Inne kwestie nie były tak zgodnie oceniane.

Zenon Przesmycki określił rozprawę jako bardzo pożyteczną, traktującą temat z właściwą ścisłością i obiektywizmem, choć w niektórych fragmentach zbyt „żółciową", zjadliwą, „jakby to wróg, nie rodak pisał". Edward Siwiński nazwał pracę Klina „raczej satyrycznym pamfletem" aniżeli poważną próbą monografii narodowego charakteru Polaków, ale docenił wartość i potrzebę takiej książki w społeczeństwie, które od lat nauczyło się „tylko wzdychać i chwalić, a dla odmiany tylko chwalić i wzdychać".

Stanisław Krzemiński zarzucał Klinowi „zjełczenie umysłowe", pisanie „piórem bez serca", co dyskwalifikuje moralistę. Książkę określił nie jako pamflet, ale „lekką robotę lekkiej ręki".

Jan Jeleński zaś grzmiał, iż Kaliszewski to kopista i plagiator Hartmannów i Pindterów, rozmaitych gadzinowych organów berlińskich i „zaplugawionego żydostwem dziennikarstwa wiedeńskiego". „Dla autora powagą w sądach o Polakach — głosi dalej Jeleński — jest ich znany wróg, Żyd, cynik i ateusz, Heine" [26].

---

[24] J. I. Kraszewski, *Listy z zakątka*. „Biesiada Literacka" 1883, nr 369, s. 54.

[25] P. Chmielowski, *„Szkice" Klina. Cz. druga. „U drogowskazu". Warszawa 1882*. „Ateneum" 1882, t. 2, s. 188.

[26] Z. Przesmycki, *„Moi kochani rodacy"*. „Życie" (Warszawa) 1887, nr 43, s. 684—688. — E. Siwiński, *Klin, „Moi kochani rodacy"*. „Przegląd Tygodniowy" 1888, nr 3, s. 36—37. — S. Krzemiński, *Swój o swoich*. „Kłosy" 1887, nr 1165, s. 233—266; nr 1166, s. 279—283. — Kamienny [J. Jeleński], *Na posterunku*. „Rola" 1887, nr 46, s. 545.

Środowisko „młodych" i publicystyka pozytywizmu nie pozostawała obojętna wobec indywidualności Kaliszewskiego. Świadczą o tym nie tylko przytoczone opinie i „portrety" Klina, ale — powiedzmy — „fizyczny" ślad jego wpływu. Cała burza wokół nuli rozpoczęła się od szkicu Klina, a sam termin przewija się potem wielokrotnie w prasie pozytywistycznej, np. słynny artykuł Adama Wiślickiego w „Przeglądzie Tygodniowym" (1869, nr 41) nosi tytuł *Nule*. Podobnie zwroty „wyrobnicy pióra", „wyrobnicy pędzla", „hugoniści", „ciury" jako określenie trzecio- i czwartorzędnych twórców. Kto wie, czy taki tytuł powieści Gomulickiego nie powstał z inspiracji Kaliszewskiego. Także portret Wiślickiego — „wyzyskiwacza" młodzieży, został po raz pierwszy zarysowany właśnie w szkicu *Niedoszły literat [...]*, potem powtarzany był wielokrotnie, także w *Starej i młodej prasie*. To samo odnosi się do uwag o lekturach młodych pozytywistów.

Pisarstwo Klina mogło drażnić i niepokoić. Rozległa i błyskotliwa (choć raczej powierzchowna) wiedza, wielkie oczytanie, sceptycyzm w stosunku do wszechmocnej — zdawało się — „nauki pozytywnej" i postępu, sarkastyczny, a co najmniej przekorny stosunek do uznanych wielkości i powag ówczesnej Warszawy, atakowanie pełnej pruderii i hipokryzji moralności społeczeństwa, ostre sformułowania pod adresem zinstytucjonalizowanego Kościoła katolickiego i kleru, wreszcie odmienne od powszechnego widzenie, odczuwanie i opisywanie zdarzeń, zjawisk, stanów psychicznych musiały wywoływać sprzeczne reakcje; choć był niewątpliwie czytany, zwolenników miał raczej niewielu.

6

Cóż można dziś powiedzieć o wartości pisarstwa Kaliszewskiego? Jego poglądy filozoficzne, społeczne i estetyczne na tle postyczniowej rzeczywistości polskiej wydają się anachroniczne lub... niemal nowatorskie, bliższe np. kulturze i myśli francuskiej okresu Goncourtów czy pisarstwu Multatulego; u nas bardziej odpowiadałyby czasom Przybyszewskiego, Irzykowskiego czy nawet Gombrowicza niż epoce, która wydała powieść tendencyjną, wiersze Konopnickiej, kroniki Prusa. Trafność i aktualność wielu obserwacji i konstatacji autora *Moich kochanych rodaków* o naszym społeczeństwie, środowiskach literackich, o naszej literaturze, wydaje się zadziwiająca. Świadczyć może o trzeźwości sądu i przenikliwości Klina, oraz — o niezmienności charakteru narodowego Polaków.

Czy ta inność, swoista wyjątkowość Kaliszewskiego na tle jego czasów jest wynikiem nieprzeciętnej wiedzy, talentu, inteligencji, czy jest grą pozorów, zespołem działań zmierzających do pewnej teatralizacji życia pisarza, czy wreszcie choroby zmieniającej go w predekadenta? Pragnienie robienia wrażenia kierowało młodym Klinem, chcącym się stale spierać, potem dochodziły inne sprawy. Nie na darmo chyba na motto

jednego ze szkiców (Sz I 103) wybrał fragment *Anhellego* (rozdz. V, w. 246—248): „Dwie są bowiem melancholie: jedna jest z mocy, druga ze słabości; pierwsza jest skrzydłami ludzi wysokich, druga kamieniem ludzi topiących się".

Postawa uczuciowa pełna melancholii, upodobanie do mizantropii, sarkazm w stosunku do siebie i bliźnich, wreszcie pesymizm w ocenie współczesnego świata — wszystko to pozwala określić Kaliszewskiego jako „bajronistę pozytywizmu". Podobnie jak podziwiany poeta, którego nazwał „najszlachetniejszym umysłem Anglii" i którego grobu próżno szukał w opactwie westminsterskim pośród zasłużonych (Sz II 94—95), nienawidził obłudy i hipokryzji, był szczery aż do brutalności w życiu i w twórczości, szukał wolności i prawdy nie zważając na koszta swych poczynań, a skandalizowanie uznał za styl życia. Po Europie południowej wędrował niemal śladami Byrona, kochał wolność i kobiety, chciał uchodzić za „antychrysta" i antyklerykała. Podobnie jak mistrz, podziwiał dawne kultury, Europę uważał za zużytą część kuli ziemskiej, itp.

Ten swoisty bajronizm Klina był jednak w drugiej połowie wieku XIX także zjawiskiem anachronicznym: pisarz nie mógł się już — a może jeszcze — odnaleźć w coraz bardziej zinstytucjonalizowanej i skomercjalizowanej kulturze, a trudności w recepcji swych tekstów tłumaczył „spiskiem krytyki". I pewnie nieraz myślał o sobie słowami twórcy *Wielkiej improwizacji*:

> Samotność — cóż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi?
> Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha,
> Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?

Dość interesujące są próby przewartościowania tradycji literackiej dokonane przez Kaliszewskiego... i przez Kleszcza. Cenił wysoko naszych prozaików: historycznych i politycznych pisarzy w. XVI—XVIII, ale choć wielokrotnie cytował Słowackiego, rzadziej — ale także — Mickiewicza, Zaleskiego, Sowińskiego, Krasińskiego, o polskiej poezji formułował z właściwą sobie przekorą niekorzystne opinie. Poetów naszych z Kochanowskim i Mickiewiczem włącznie uważał niemal za swego rodzaju... plagiatorów, odmawiał im samodzielności, oryginalności.

W odniesieniu do romantyków nie był w tym sądzie tak bardzo odosobniony, o ich wzorach literackich mówiono w okresie pozytywizmu otwarcie, bliski Kaliszewskiemu Wiktor Gomulicki pisał przecież w wierszu *Kocia* [27]:

> Rzadko dziś czysty kruszec spotykać się zdarza
> I najczęściej poety duch jest amalgamą.

---

[27] W. Gomulicki, *Poezje*. Warszawa 1886, s. 177.

Dowodem czarodziejska *Balladyny* lira,
Na której grał Słowacki — palcami Szekspira.
(w. 45—48)

Ale traktowanie twórczości Kochanowskiego niemal jako zbiór kryptocytatów było chyba wówczas ewenementem [28].

7

Julian Kaliszewski należał do tej niewielkiej grupy młodych literatów warszawskiego pozytywizmu, którzy nie musieli się troszczyć o kwestie materialne [29]. Po śmierci matki ojciec przepisał na niego cały zebrany majątek w gotówce, przeszło 29 tys. rubli. Julian gospodarował rodzinnymi, a potem już własnymi, funduszami dość oszczędnie: żył skromnie, finansował wydawanie swych nielicznych prac, wspomagał kolegów. Największymi wydatkami były zakupy książek, głównie zachodnioeuropejskich dzieł filozoficznych i literackich w oryginale oraz kilkakrotne wyjazdy zagraniczne.

Odziedziczone fundusze Kaliszewski postanowił przeznaczyć na rozwój nauki polskiej. W sprawozdaniu Sekretariatu Generalnego Akademii Umiejętności za rok 1889 czytamy:

Od W-go Jul. Nap. Kaliszewskiego otrzymała Akademia zawiadomienie z d. 15 kwietnia, iż ma zamiar zapisać testamentem 15 000 rubli srebrem na jej rzecz z zastrzeżeniem użycia procentów na nagrody za prace naukowe. W moc uchwały Zarządu Akademii z dnia 7 maja zawiadomiono p. Kaliszewskiego, że oświadczenie jego zostanie przychylnie przedstawione na posiedzeniu pełnym, zażądano jednak odpisu jeżeli nie całego testamentu, to przynajmniej urzędownie stwierdzonego ustępu, ściągającego się do legatu uczynionego AU.

Następnie przytoczono odpowiedni ustęp testamentu, nadesłany przez fundatora:

Rs piętnaście tysięcy przeznaczam jako kapitał wieczysty dla Akademii Umiejętności w Krakowie [...], od którego procenta [...] obrócone zostaną na stypendium imienia Klina co trzy lata za najlepszą pracę w języku polskim z zakresu filozofii czystej lub też, z braku takowej, za takąż z dziedziny nauk przyrodniczych [...] [30].

10 lat później, w analogicznym sprawozdaniu sekretariatu naukowego podano:

---

[28] Niektóre myśli zawarte w powyższym fragmencie zawdzięczam dyskusji na zebraniu Pracowni Pozytywistycznej Instytutu Badań Literackich PAN (grudzień 1985), szczególnie głosom kol. kol. Grażyny Borkowskiej, Bogdana Mazana i Jana Tomkowskiego.

[29] Kurczewska (*op. cit.*, s. 131—132) wymienia trzech zamożnych z tego środowiska: Zalewskiego, Michaux i właśnie Kaliszewskiego.

[30] „Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie" 1889 (wyd.: 1890), s. 16—17.

Przyjęła Akademia przed paru miesiącami 12 000 rubli jako depozyt, od którego odsetki pobierać będzie za życia ofiarodawca w Warszawie zamieszkały; wypłacać się z nich będzie w przyszłości nagrody za prace naukowe. Nagrody wynosić będą 1 200 rubli, wypłacać się je będzie co trzy lata, raz za prace z zakresu filologii i nauk pokrewnych, drugi raz z zakresu nauk matematyczno-przyrodniczych.

Jest to tzw. Fundacja Niewiadomego, nie podano, czyj to depozyt, nazwisko Kaliszewskiego nie pada w sprawozdaniu rocznym. Ale zarówno kwota, jak i postulowane warunki jej użytkowania mogłyby wskazywać na częściową, niejako „przedtestamentową" realizację zapisu Klina [31].

W 1909 r. niemal we wszystkich nekrologach pisarza podano, iż przeznaczył on dla AU 30 tys. rubli [32]. Kilka tygodni po śmierci Kaliszewskiego mecenas Antoni Osuchowski, który prowadził sprawy Akademii w Warszawie, przesłał urzędowy odpis testamentu Klina. Jest to dokument równie interesujący, jak i jego autor; przeplatają się tu pedantyczna niemal ścisłość i specyficzna poezja, zgryźliwość i ufność, egoizm, megalomania, zadufanie i wyraźny instynkt społecznikowski, rozsądek i dziwactwo. Oto fragmenty owego testamentu:

Moja ostatnia wola [...] Ponieważ wiedza i nauka są jedynymi złudzeniami życia naszego, które nam jakąś pozorną korzyść przynoszą, a którym zawdzięczam jedyne chwile przyjemności i zadowolenia, jakich w życiu doznałem, postanawiam i proszę o wykonanie po mojej śmierci tego, co następuje: Majątek mój składa się z 25 tys. rubli srebrem ulokowanych w hipotekach warszawskich, częścią w papierach procentowych, oraz w nieruchomości. Ogólnym spadkobiercą jako też i wykonawcą tego testamentu ustanawiam niniejszym Akademię Umiejętności w Krakowie (Austria), a to pod następującymi warunkami:

1) ażeby rubli srebrem 20 tys. taż Akademia zatrzymała u siebie dla utworzenia z nich funduszu żelaznego, od którego procenta mają być co lat trzy wydawane jako stypendium Klina za najlepszą pracę naukową z zakresu filozofii czystej lub też, w braku takowej, za takąż pracę z dziedziny nauk przyrodniczych, napisaną w języku polskim [...].

2) ażeby rubli srebrem 5 tys. wraz z procentami od niego narosłymi były obrócone na wydanie mojej autobiografii, której rękopis znajduje się pomiędzy moimi papierami, a to w lat 30 od mojej śmierci, oraz na powtórny przedruk wszystkich moich pism, jakie wydałem, jako też na wydanie innych ukończonych prac, które się znajdują w moich rękopisach, a które [...] Akademia raczy rozesłać darmo wszystkim bibliotekom polskim [...] i sprzedawać po możliwie niskiej cenie.

3) ażeby więc *eo ipso* wszystkie moje rękopisy po ich należytym opieczętowaniu wraz z jedynym egzemplarzem moich *Pamiętników sceptyka* [...] jako też

---

[31] Jw., 1901 (wyd.: 1902), s. 73. Sformułowania te nie mogą dotyczyć fundacji doktora Zenona Pileckiego, jego zapis pochodził z r. 1886, w 1890 fundator zmarł, więc nie mógł pobierać procentów (zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 26 ⟨1981⟩, s. 272—273).

[32] Zob. np. „Kurier Warszawski" 1909, nr 239, s. 4—5.

z przedmiotami, które by Akademia uważała za stosowne do tego dołączyć, zostały oddane tejże Akademii w Krakowie na jej wyłączną własność.

4) [resztę, tj. pieniądze, i wymienione szczegółowo ruchomości] na koszt jak najskromniejszego dla mnie pogrzebu i na korzyść Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności.

Gaudenty Julian Antoni Napoleon Kaliszewski
Warszawa, 1 czerwca 1898 r.

[dopisek z 6 X 1903:]

W razie, gdyby Akademia Umiejętności niniejszego legatu dla jakichkolwiek powodów nie chciała przyjąć lub wykonać w swoim czasie, życzeniem jest, aby on przeszedł w całości na rzecz kasy im. Mianowskiego w Warszawie. Jedynym bowiem pragnieniem moim jest, ażeby ten kapitał, zapoczątkowany przez ojca mojego, a przeze mnie pomnożony, przeszedł na cele publiczne i nie dostał się w ręce osób prywatnych.

[dopisek z 17 IV 1906:]

1000 rubli przeznaczyć na realizację legatu [wymieniono różne opłaty kancelaryjne i sądowe].

[dopisek z 14 V 1907:]

Majątek mój składa się z 22 tys. rubli srebrem w listach zastawnych Miasta Warszawy na 4 i ½% i z 2 tys. rubli na 5% oraz z 10 tys. rubli na hipotece nieruchomości Wgo Kozłowskiego w Mokotowie. Wszystko, co zostanie po realizacji legatu dla Akademii Umiejętności, ma iść na Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności i Macierz Szkolną [33].

Osuchowski opatrzył testament Klina takim komentarzem:

Może być, że wypadnie, aby Akademia zajęła się spisem inwentarza i realizacją spadku [...]. Nie wiem jeszcze, jakie będzie stanowisko siostry testatora, p. Maleszewskiej. W tych dniach mam nadzieję otrzymać bliższe wyjaśnienia tych wszystkich okoliczności. Zachodzi jeszcze taka kwestia. Testator włożył na Akademię obowiązek wydania rękopismu swej autobiografii za 30 lat oraz przedruku swych pism. Czy Akademia nie będzie uważała za potrzebne zapoznanie się uprzednio z rękopisem owej autobiografii? Poruszam tę kwestię z tego powodu, ponieważ dochodzą mnie pogłoski, że owa autobiografia nie kwalifikuje się do druku [34].

Wkrótce Osuchowski poinformował Akademię, że legat jest poważny: 27 tys. rubli w listach zastawnych — a pozycja rubla była wtedy wysoka — oraz 10 tys. rubli „na hipotece osady Langnerówka w Mokotowie pod Warszawą".

Egzekutorami testamentu Kaliszewski mianował ludzi wówczas znanych i cieszących się ogólnym szacunkiem: Tomasza Klonowskiego, Lud-

---

[33] Cyt. według odpisu testamentu Kaliszewskiego z Archiwum PAN w Krakowie — Korespondencja Sekretariatu Generalnego Akademii Umiejętności (dalej oznaczana tu skrótem: KSG), sygn. tymczasowa I-69.

[34] KSG, list A. Osuchowskiego z 18 X 1909. Wedle relacji J. W. Gomulickiego (*Zygzakiem*, s. 211) autobiografię Kaliszewskiego — na zlecenie Akademii — czytali Tadeusz Korzon i Ignacy Chrzanowski. Pierwszy twierdził, że „tego rodzaju »skandalicznych świństw« ani on nie będzie czytać, ani Akademia wydawać", natomiast drugi uważał pamiętniki za rzecz „ogromnie interesującą" i zasługującą na ogłoszenie drukiem.

wika Stanisława Korotyńskiego, Hieronima Łopacińskiego. Realizacja legatu, mimo tak wysokiego protektoratu (Łopaciński zresztą już nie żył), mimo energicznych działań Osuchowskiego, nie przebiegała szybko. Sprawy prowadził najpierw mecenas Henryk Konic, następnie, mniej więcej od r. 1916, mecenas Jan Nowicki. Formalności sądowe rozpoczęte już jesienią 1909 r. zakończyły się w r. 1918 sukcesem dla intencji Kaliszewskiego wątpliwym.

W październiku 1909 siostra i szwagier Kaliszewskiego oprotestowali testament. Nie kwestionowali tylko 20 tys. dla Akademii i procentów od tej sumy. Do całej reszty spadku, szczególnie wartości ulokowanych na hipotece wspomnianej Langnerówki, zgłosili pretensje, przywołując odpowiednie przepisy o prawie rodzinnym. Zażądali, aby pozostała suma — ponad 10 tys. rubli — przekazana została rodzinie, która przydzieli odpowiednie kwoty Towarzystwu Dobroczynności i Kasie im. Mianowskiego. W piśmie procesowym Wanda Maleszewska wymieniała nawet roszczenia kilkunastu rubli, które brat był jej winien z racji jakichś rozliczeń przy podziale majątku w 1883 roku. Jednak najistotniejszy wydaje się punkt 8 pisma Maleszewskiej: „Autobiografia i rękopisy po śp. Julianie Kaliszewskim będą pozostawione mnie” [35].

Sprawa autobiografii została więc przesądzona. Przedmiotem dalszych sporów były już tylko pieniądze. W połowie 1918 r. mec. Nowicki pisał do Akademii Umiejętności:

> Na skutek porozumienia się mec. Osuchowskiego, który powrócił do Warszawy, z prof. Tomkowiczem, wpłacam gotowiznę osiągniętą z legatu śp. Kaliszewskiego do Banku Handlowego w Warszawie celem przekazania do tegoż Banku w Lublinie do dyspozycji Akademii również w rublach. Uważam i ja, że to jest najlepsze, gdyż przypuszczam, że w Krakowie i okupacji austriackiej ruble lepiej stoją, niż u nas, gdzie jest ciągłe dążenie władz okupacyjnych do ich deprecjonowania. Obecnie kurs jest 116 M za 100 rb, strata więc byłaby bardzo dotkliwą [36].

W 1918 r. legat Kaliszewskiego zasilił fundusze Akademii. Była to w owym okresie największa kwota, jaką AU zapisano. W sprawozdaniu Sekretariatu Generalnego za r. 1918/19 wymieniono m.in. zapisy: dra Skobla 20 tys. koron, „śp. Kaliszewskiego 72 663 korony 8 halerzy, z tego funduszu — w myśl ofiarodawcy, utworzone być mają nagrody”, Teodora Ziembińskiego, obciążone dożywociem 34 tys. koron, oraz zapisy rzędu kilku tysięcy koron. Darowiznę Kaliszewskiego odnotowano w protokołach z posiedzeń Zarządu Akademii. W protokole z 4 października 1918 czytamy m.in.

> Legat Kaliszewskiego został już całkowicie wpłacony, odsetki przeznaczone są przez testatora na nagrody za prace naukowe. Rzecz nie jest pilna. W swoim czasie odpowiednie wnioski zostaną Zarządowi przedstawione.

---

[35] KSG, sygn. I-72.
[36] KSG, sygn. I-91 (list z 27 VI 1918, l. dz. 507).

A w protokole z 22 maja 1919:

bliskimi zrealizowania są fundusze Faleńskiego i Kaliszewskiego [37].

I są to, jak się wydaje, ostatnie sformułowania tyczące fundacji Klina. W sprawozdaniach z działalności i posiedzeń PAU drukowanych w „Roczniku PAU" za lata 1923—1938 nie ma wzmianki o realizacji tej fundacji [38].

Tak więc ostatnia wola Juliana Kaliszewskiego nie została wypełniona. Historia sprawiła, iż zebrane przez niego fundusze tak się zdewaluowały, że pewnie nie starczyły na nagrodę za „prace naukowe z dziedziny filozofii czystej". Żadnej z jego prac rękopiśmiennych nie opublikowano, drukowanych nie wznowiono, autobiografia, która winna była być wydana w r. 1939 [!], a którą pozostawiono wbrew wyraźnej woli zmarłego siostrze — najpewniej przepadła. Nie pozostało nic, poza kilkoma drukowanymi własnym nakładem pisarza broszurami i kilkunastoma drobnymi pracami w czasopismach. Po śmierci spotkało go to samo, co za życia — zapomnienie.

A wart jest przypomnienia nie tylko dlatego, że był dziwakiem, oryginałem na tle literackiego świata pozytywistycznego. Niektóre jego szkice (według nomenklatury XIX w. — fizjologiczne), humoreski, fragmenty *Pamiętników sceptyka* i *Moich kochanych rodaków* zasługują na przypomnienie zarówno z powodów historycznoliterackich, jak i przez wzgląd na pewną ich atrakcyjność dla dzisiejszego czytelnika.

---

[37] Protokoły z posiedzenia Zarządu PAU. Archiwum PAN w Krakowie, sygn. I-9.

[38] Są natomiast ciągłe utyskiwania na trudności finansowe, na spadek wartości pieniądza i dewaluację przedwojennych legatów, na szczupłe dotacje ze skarbu państwa, nie pokrywające nawet połowy wydatków. Są także informacje o działalności gospodarczej PAU: spore dochody czerpano z „przekazanych przez dobroczyńców" lasów i stawów, a także z... pędzenia alkoholu. W roku sprawozdawczym 1928/29 np. zakupiono i wyremontowano gorzelnię w Brzeszczach za sumę przeszło 21 tys. zł, a ze sprzedaży spirytusu uzyskano w pierwszym roku eksploatacji blisko 60 tys. zł! („Rocznik PAU" 1928/29, s. 174).

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

JEAN COHEN

TEORIA FIGURY

W pracy, która w swoim czasie cieszyła się autorytetem, filozof Charles Serrus twierdził: „Nie należy zakładać paralelizmu logiczno-gramatycznego. Porządek języka nie jest porządkiem myśli i daremne jest ustanawianie między nimi jakiejkolwiek odpowiedniości" [1].

Jakże są niebezpieczne dogmatyczne twierdzenia! To ostatnie, odkąd zostało wypowiedziane, nie przestało być dementowane, tak jak nie przestała się wypełniać, dzięki obustronnemu ruchowi, przepaść, którą wyżłobiło ono między logiką a językoznawstwem.

Najpierw ze strony językoznawstwa uczyniono decydujący krok w dniu, w którym odkryto głęboką intuicję z Port-Royal wyróżniającą dwa poziomy języka, z jednej strony poziom jawny albo powierzchniowy, a z drugiej poziom głęboki, czyli ukryty. Gramatyka transformacyjna usiłowała najpierw zredukować pozornie różne formy syntaktyczne do tej samej struktury głębokiej; potem analiza komponencyjna Amerykanów i strukturalna Francuzów mogła zastosować tę samą redukcję do semantyki. Otóż o ile zbliżenie systemów logicznych i powierzchniowych form dyskursu mogło się wydawać przedsięwzięciem beznadziejnym, porównanie wydaje się bardziej obiecujące, jeśli się je odniesie do struktur głębokich, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę obecną przemianę samej logiki.

Logika, jak wiemy, w swych kontaktach z językiem miała dwa wielkie etapy rozwoju. Pierwszy to *Analityki* Arystotelesa, gdzie paralelizm logiczno-gramatyczny był założony *a priori* i w pewnym sensie z definicji, ponieważ logika była jedynie analizą *logos*. Zerwanie paralelizmu

---

[Jean Cohen, francuski teoretyk literatury specjalizujący się w problemach języka literatury, autor znanej książki *Structure du langage poétique* (1966) i wielu studiów publikowanych w prasie naukowej.

Przekład według: J. Cohen, *Théorie de la figure*. W zbiorze: T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartmann, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*. Paris 1979, s. 84—127. Po raz pierwszy esej został opublikowany w „Communications" 16 (1970).]

[1] C. Serrus, *Le Parallélisme logico-grammatical*. Alcan, Paris 1933.

nastąpiło w drugim etapie, gdy Boole i Morgan ustanowili logikę pojętą jako język sztuczny, przeznaczony do złagodzenia niedostatków języka naturalnego: dwuznaczności, niespójności i redundancji. Lecz wskutek tego ta nowa logika czy językoznawstwo, stworzone całkowicie dla matematyki i przez matematyków, odwracały się tyłem do tego, co można by nazwać „logiką operacyjną naturalną". Poddana jedynie nakazom formalizacji i aksjomatyzacji, logistyka straciła z oczu to, co było pierwotnym zadaniem logiki: stworzenie idealnego języka, który byłby normą dla każdego spójnego dyskursu. Tak więc implikacja, która jest kluczem naszych operacji rozumowych, określana jest w systemie weryfunkcjonalnym [*système véri-fonctionnel*] ($\bar{P} \vee Q$) w ten sposób, że fałsz implikuje prawdę, co jest skandaliczną konsekwencją dla tych, dla których logika pozostaje „sztuką myślenia", przewodnikiem rozumu w jego poszukiwaniu prawdy. Jest więc naturalne, że zarysowuje się dziś, wraz z pracami Piageta i jego szkoły, a ostatnio Roberta Blanchégo, swego rodzaju powrót do źródeł poprzez ustanowienie „logiki refleksywnej [*logique réflexive*]" która uwypukla reguły myśli rzeczywistej. Otóż między tymi regułami operacyjnymi z jednej strony a strukturami językowymi głębokimi z drugiej strony zaczyna się ukazywać pewien stopień izomorfizmu [2]. I już z punktu widzenia semantyki, która nas tu jedynie interesuje, umacnia się znaczna zbieżność między badaniami prowadzonymi niezależnie z jednej strony przez logika Blanchégo, a z drugiej strony przez językoznawcę Greimasa wokół tej samej organizacji sześciokątnej tego, co pierwszy nazywa „strukturą intelektualną", a drugi „elementarną strukturą znaczenia" [3]. Spotkanie zrodzone z podwójnego procesu logizacji semantyki i semantyzacji logiki, zbliżającego obydwie nauki do ich wirtualnego punktu spotkania, w którym logika ujawni się jako forma treści, a semantyka jako treść formy tej samej rzeczywistości, jaką jest inteligencja w działaniu, będąca z kolei końcową formą długiego procesu osiągania równowagi, opisanego przez Piageta, który to proces prowadzi myśl ludzką od jej intelektualnego dzieciństwa do dojrzałości.

Stąd też pojęcie językowej normy, tak dziś kwestionowane, znajduje solidną podstawę. Norma nie opiera się już na użyciu, nieskończenie zmiennym w płaszczyźnie mówienia. Opiera się ona na ograniczonym i inwariantnym zbiorze reguł operacyjnych. W konsekwencji pojęcie odchylenia [*écart*] jako systematycznego przekraczania normy, w którym proponowałem widzieć istotną cechę poetyckości, nabiera również znaczenia logicznego. Odchylenie językowe i odchylenie logiczne zmierzają ku wzajemnemu pomieszaniu i staje się teoretycznie możliwe skonstruowanie logicznego modelu figur mowy poetyckiej, algorytmu zdolnego być

---

[2] Dla doświadczalnego sprawdzenia tych korelacji zob. H. Sinclair de Swaart, *Acquisition de la pensée et développement du langage*. Dunod, Paris 1967.

[3] R. Blanché, *Structures intellectuelles*. Vrin, Paris 1966. — A. J. Greimas, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966.

może dzięki późniejszym rozwinięciom do stania się podstawą rachunku figur.

Obecna analiza próbuje przedstawić początek realizacji tej właśnie możliwości, oczywiście w sposób elementarny i na tym etapie jeszcze upraszczający, ale domagający się sam przez się późniejszego udoskonalenia analizy. Niewątpliwie wszystkie badane tu figury należą do płaszczyzny semantycznej, ale ta właśnie płaszczyzna okazuje się poetycko najbardziej czynna. A jeśli chodzi o figury typu fonicznego czy syntaktycznego, rymy, inwersje itd., to nie jest niemożliwe, że kiedyś włączą się one do szerszego modelu logicznego, także refleksywnego, który odzwierciedliłby nie tylko powstawanie, lecz również komunikowanie myśli.

Podstawową zasadą logiki, normą, która rządzi zarówno językiem, jak metajęzykiem, jest zasada sprzeczności. Zabrania ona, jak wiadomo, łączenia twierdzenia i jego zaprzeczenia: $P.\bar{P}$ [4].

Jeżeli nadamy twierdzeniu jego kanoniczną formę językową, podmiot, łącznik, orzecznik (*S* jest *P*), zasada zakazuje wtedy wypowiedzenia twierdzenia molekularnego złożonego z dwu twierdzeń atomowych „homonimicznych" współrzędnych, twierdzącego i przeczącego: „*S* jest *P* i *S* nie jest *P*".

Pamiętamy problemy postawione w związku z tą zasadą przez teorie Lévy-Bruhla dotyczące myśli „pierwotnej", myśli „prelogicznej", ponieważ podporządkowanej prawu uczestnictwa, które nie zna sprzeczności. W rzeczywistości Bororo, który twierdzi, że „Bororo są arami" (papugami), nie przyjąłby, że nie są oni arami. A zatem on także jest uwrażliwiony na sprzeczność. Ale, jak zauważa Piaget,

> Dla efektywnej myśli rzeczywistego podmiotu trudność rozpoczyna się, gdy pyta, czy ma prawo twierdzić jednocześnie *A* i *B*, gdyż nigdy logika bezpośrednio nie orzeka, czy *B* implikuje, czy nie implikuje nie-*A*. Czy można np. mówić o górze, która ma tylko 100 m wysokości, czy też to jest sprzeczne? Czy można być jednocześnie komunistą i patriotą? [5]

Efektywna sprzeczność istnieje zatem jedynie w zależności od definicji terminów wchodzących w skład twierdzenia, definicji w szerokim znaczeniu, do której weszłyby kontekstowe implikacje tych terminów. Zasada działa więc praktycznie tylko w zastosowaniu do języka. Otóż obecna analiza postara się wykazać, że zbiór figur semantycznych retoryki jest zbiorem pogwałceń podstawowej zasady i że te figury różnią się od siebie, przy różnorodności swych form syntaktycznych i swych treści leksematycznych, jedynie siłą lub stopniem tego wykroczenia. Ta zmienność zostanie wprowadzona poprzez wysubtelnienie pojęcia sprzeczności, wynikające z gry walentnych opozycji: neutralność *vs* biegunowość, pozycja *vs* presupozycja, jakość *vs* ilość.

---

[4] Negację będziemy oznaczać przez $\bar{P}$ lub przez nie-*P*.

[5] J. Piaget, *Psychologie de l'intelligence*. Colin, Paris 1956, s. 41.

Tu wkracza nowe i paradoksalne pojęcie „stopnia logiczności", zastępujące uproszczoną alternatywę „wszystko albo nic" skalą stopni dewiacji w stosunku do zasady niesprzeczności. Pojęcie to, równorzędne do pojęcia „stopnia gramatyczności" zaproponowanego przez Chomsky'ego, pozwala na odróżnienie figur według rozmiaru ich „alogiczności", chociaż — podkreślmy to — w tym pierwszym stadium nie można ich wszystkich uszeregować według jednej skali. Na najwyższym szczeblu znajdą się figury, których oczywisty charakter paralogiczny został uznany przez retorykę klasyczną; na najniższym szczeblu — figury, w których sama słabość alogiczności ukrywa ich anormalny charakter. Dlatego też T. Todorov mógł podzielić tropy na dwie klasy: „te, które ujawniają anomalię językową, i te, które jej wcale nie ujawniają" [6], i do tych ostatnich zaliczył figury takie jak porównanie, stopniowanie lub antyteza.

Błąd może być sprostowany jedynie wtedy, gdy się wytłumaczy, w jaki sposób, mimo swego fałszu, mógł uchodzić za prawdę. Wyróżnienie stopni alogizmu pozwoli nam to uczynić, wykazując, że stopniowanie czy antyteza są rzeczywiście anormalne, lecz w stopniu dość słabym, co sprawia, że wymykają się niewystarczająco „subtelnej" analizie [7].

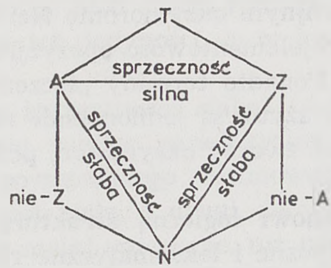
W języku istnieją dwa typy negacji: negacja gramatyczna, jedyna znana logice, i negacja leksykalna. Jeśli ograniczymy się do form powierzchniowych, to „to jest nieprawdopodobne" jest zdaniem twierdzącym tak samo, jak „to jest prawdopodobne". Ale w tym przypadku sfera przedrostkowa jest ujawniona, co nie występuje w opozycji prawdziwy/fałszywy, choć między jej członami panuje ten sam stosunek sprzeczności, ponieważ „fałszywe" jest definiowane w słowniku jako „to, co nie jest prawdziwe". Tak samo jest we wszystkich paradygmatach binarnych, których każdy człon może być traktowany jako prosta i czysta negacja drugiego: „piękny/brzydki", „dobry/zły" itd.

Ale ekwiwalencja między dwoma typami negacji zanika, gdy chodzi o paradygmaty trójczłonowe takie jak „wcześniejszy/równoczesny/późniejszy", „czarny/szary/biały" lub „duży/średni/mały". W tym wypadku gramatyczna negacja „X nie jest duży" odpowiada dysjunkcji „X jest mały lub średni". Przypomnijmy, że już logika klasyczna wyróżniła dwa stopnie negacji zależnie od tego, czy poprzedza ona kwantyfikator, czy też następuje po nim: *omnis non vs non omnis*. Pierwsza jest rzeczywiście silniejsza niż druga, ponieważ zaprzecza całkowicie predykatowi, podczas gdy druga zaprzecza tylko jego uniwersalności. Są więc dwa stopnie negacji i odpowiednio dwa stopnie sprzeczności. W ten sposób „mały" jest silnym zaprzeczeniem „dużego", gdy tymczasem „średni" jest słabym zaprzeczeniem dwu pozostałych. „Mały" i „duży" są dwoma członami skrajnymi lub przeciwstawnymi, które nazwiemy „biegunowymi",

[6] T. Todorov, *Littérature et signification*. Larousse, Paris 1967, s. 108.

[7] Na temat anomalii porównań wypowiedziałem się już w *Poétique de la comparaison: essai de systématique*. „Langages" 8 (1968).

gdy „średni" nazwiemy członem „neutralnym" (*ne-uter*)". I trzeba podkreślić, że o ile członu neutralnego brakuje często w naszych paradygmatach leksykalnych, to podwójne przeczenie gramatyczne „ani... ani" daje zawsze możliwość wyrażenia go. Zaprzeczając z kolei temu członowi, otrzymujemy człon rozłączny (*A v Z*) zwany „złożonym", co daje nam sześciobok Blanchégo (w którym *A* i *Z* są członami biegunowymi, *N* członem neutralnym, a *T* członem złożonym), który można przedstawić tak:



Z tego modelu, w którym są przedstawione słabe i silne formy sprzeczności, możliwe jest, jak zobaczymy, wyprowadzenie i sformalizowanie logicznej struktury kilku ważnych figur retorycznych. Wszystkie one rzeczywiście powstają z połączenia dwu z tych członów, które z definicji dopuszczają tylko rozłączność.

Zacznijmy od czystej i prostej sprzeczności: *S* jest $A.\bar{A}$. W tej formie figura nie została odnotowana przez retorykę, nie potwierdza jej istnienia, o ile mi wiadomo, poezja klasyczna. Można jednak zacytować jako przykład tradycyjny początek opowieści z Majorki „To było i nie było (*Aixo era y no era*)" — a niewątpliwie nie będzie trudno znaleźć inne przykłady we współczesnej poezji [8].

Sprzeczność ($A.\bar{A}$) jest w stosunku inkluzji do dwu negacji: silnej (*A.Z*), słabej (*A.N*). Można więc *a priori* wyprowadzić istnienie dwu figur reprezentowanych przez te dwie formuły.

Pierwszą, o wysokim stopniu sprzeczności, która łączy człony biegunowe *A* i *Z*, jest formuła logiczna figury dobrze znanej retorom i szeroko potwierdzanej w poezji wszystkich czasów: oksymoronu, którego najsłynniejszym przykładem jest „ciemna jasność" Corneille'a. Morier określa ją jako „rodzaj antytezy, w której łączą się dwa sprzeczne słowa; z nich jedno zdaje się logicznie wykluczać drugie" [9]. Pod nazwą „paradoksyzmu [*paradoxisme*]" Fontanier daje jej podobną definicję: „sztuczka językowa, dzięki której pojęcia lub słowa zazwyczaj przeciwstawne i sprzeczne między sobą zostają zbliżone i pokombinowane" [10]. Ale lepiej jest zachować termin oksymoron, który jako utworzony z dwu

[8] Tak np. „Słodycz bycia i nie-bycia" (Valéry).

[9] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF, Paris 1961.

[10] P. Fontanier, *Les Figures du discours*. Flammarion, Paris 1968, coll. „Science".

słów greckich, *oxus* i *moros*, oznaczających „ostry" i „stępiony", stanowi sam w sobie pierwszą realizację figury i dostarcza przykładu motywacji znaku, którą należy powitać przy okazji, zanim znajdzie się dlań definicja dokładniejsza od tych, jakie były cytowane.

Można zresztą najpierw zauważyć, że obaj autorzy używają terminu „sprzeczny", gdy tymczasem chodzi o „przeciwny". Prawda, że przykład modelowy odwołuje się do paradygmatu binarnego (jasny/ciemny), w którym pojęcia sprzeczności i przeciwieństwa są pomieszane. Nie zachodzi to jednak w podwójnym oksymoronie Nervala: „Noc będzie czarna i biała", w którym trójelementowość opozycji sprawia, że ważne jest jedynie przeciwieństwo. Ponadto terminy „łączony" czy „zbliżone i pokombinowane", jakich tu użyto, są jednocześnie niejasne i nieadekwatne. Widzieliśmy, że połączenie tworzy oksymoron, podczas gdy zbliżenie, jak zobaczymy, daje antytezę.

Formuła $S = A.Z$ stanowi logiczną strukturę głęboką oksymoronu, strukturę, której syntaktyczne i leksematyczne realizacje mogą być nieskończenie zróżnicowane. Jednakże możliwe tu jest powiązanie logiki ze składnią poprzez wyostrzenie analizy. Rzeczywiście, jeżeli porównamy dwa wyrażenia:

a) Ciemną rzucały jasność gwiazdy (Corneille),

b) Twe oczy są jaśniejsze niż dzień, ciemniejsze niż noc (Puszkin), okazuje się, że sprzeczność jest silniejsza w a), ponieważ w b) dotyczy ona jedynie orzekania, podczas gdy w a) dosięga samego podmiotu. A gdyby się chciało jeszcze wysubtelnić analizę, można by wyróżnić podgatunki figur według typu koordynacji. Wydaje się w istocie, że użycie spójników przeciwstawienia w: „Jestem jak król deszczowego kraju, bogaty lecz bezsilny, młody, a jednak bardzo stary", osłabia samą sprzeczność, wyrażając ją.

Zauważmy jeszcze, że ta sama formuła logiczno-składniowa odnajduje się w „ciemnej jasności" i w „dźwięcznej ciszy rzek (*el silencio sonoroso de los rios*)" św. Jana od Krzyża. Treści są różne, zapożyczone, jedna z dziedziny optyki, a druga z dziedziny akustyki, i nawet można je nazwać odwrotnymi, ponieważ człony pozytywny i negatywny są odwrotnie rozdzielone między rzeczownik i epitet. Ich identyczność strukturalna jednak pozostaje i ta identyczność między formułami pochodzącymi od dwu autorów z różnych epok i różnego języka dowodzi sama przez się istnienia figury jako „formy" wirtualnej unoszącej się ponad zjawiskami językowymi, formy, której nie trzeba mieszać z jej własnymi, potocznymi realizacjami albo „obiegowymi figurami", przekształcającymi w stereotypy pewne realizacje leksematyczne struktury. Antycypując, można dać przykłady takich realizacji:

— oksymoron: kwaśno-słodki [‘*aigre-doux*’ znaczy ‘obłudnie słodki’ — przypis tłum.]

— antyteza: pół figa, pół rodzynek [‘*mi-figue, mi raisin*’ odpowiada polskiemu ‘ni pies, ni wydra’ — przypis tłum.]

— hiperbola: silny jak byk

— litota: nie jest gorąco [zamiast: 'jest zimno' — przypis tłum.].

To o takich obiegowych figurach Dumarsais mówi, że powstaje ich więcej „przez jeden targowy dzień w Halach niż przez kilka dni posiedzeń akademickich". Co się zaś tyczy „figur inwencji [*figures d'invention*]", to przeciwnie, o ile ich wzorce formalne są w pewnym sensie z góry określone w głębokiej strukturze mowy, to ich realizacje językowe, z właściwą sobie szczególną treścią, pozostają tworem poety, który z tego tytułu posiada wobec nich swego rodzaju *copyright*, będąc jedynie sam zdolny do ochrony ich jedyności, a w konsekwencji ich oddziaływania poetyckiego.

Przejdźmy teraz do sprzeczności słabej (*A.N*). Chociaż pojęcie pół-sprzeczności wydaje się narazie paradoksalne, to jasne, że wiąże się ono z oczywistościami powszechnego rozumowania. Jeśli dwaj rozmówcy twierdzą: jeden, że *S* jest białe, a drugi, że jest szare, to jasne, że ich stanowiska wydadzą się mniej sprzeczne, niż gdyby twierdzili odpowiednio, że *S* jest białe i że jest czarne. Tak samo w dziedzinie polityki, jeśli przyjmiemy walentność dwubiegunowej osi lewica/prawica, wywnioskujemy z tego, że centrum przeciwstawia się mniej każdemu z jej członów, niż oba te człony sobie nawzajem, chyba że przyjmiemy, iż łączą się one w „ekstremizmie". Odnajdujemy wtedy etyczną koncepcję Arystotelesa, której cała oryginalność polega na tym odwróceniu perspektywy, nadającemu „środkowi" najsilniejszą odrębność w łonie paradygmatu; koncepcja głęboka i, jak zobaczymy, możliwa do przeniesienia na płaszczyznę estetyczną. Ale najpierw trzeba od polityki wrócić do poetyki, by zaznaczyć, że o ile słaba forma sprzeczności jest o wiele rzadsza niż oksymoron, to jednak można zacytować jej przykłady: białe zmierzchy Mallarmégo (w opozycji do białych nocy); albo bladawe światło u Baudelaire'a w opozycji do czarnego światła, archetypu, którego wariantami są: „ciemna jasność", „czarne słońce", „blady jak noc" (Nerval), a który odnajdujemy w całości w ostatnim wersie *Ciemności* Baudelaire'a:

Par instants brille, s'allonge et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
À sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse:
C'est elle! noire et pourtant lumineuse.

[Niekiedy wstaje nagle — zda się bez powodu —
Widmo świetlne, utkane z powabu i brzasku,
Pełne sennego czaru — niby miraż Wschodu.

Gdy źrenice się wpatrzą, nawykną do blasku,
Poznaję mego gościa: urocza niezmienna —
To Ona! — Zjawa ciemna, a taka promienna...] [11]

---

[11] C. Baudelaire, *Kwiaty zła*. Przełożył B. Wydżga. Warszawa b.d., s. 202.

Ale najczęstszą figurą we współczesnej poezji jest ta, którą nazwałem „nietrafnością predykatywną” [12]. Aby zdać z niej sprawę, trzeba wprowadzić tę drugą zmienną modelu logicznego, jaką stanowi różnica w sposobie realizacji anomalii, zależnie od tego, czy tkwi ona w tym, co wypowiedź orzeka, czy w tym, co jest domniemane.

Rzeczywiście w *Niebo umarło* (Mallarmé) jest z pewnością anomalia, która jednak na pierwszy rzut oka nie wydaje się wcale sprzecznością. Śmierć jest negacją życia, a nie nieba. Dlatego też powierzyłem wyczuciu językowemu zadanie odróżnienia odchylenia. Ale można rzeczywiście posłużyć się tu różnicą wprowadzoną przez Greimasa, między „semami nuklearnymi” i „semami kontekstowymi”, czyli klasemami [13]. Każdy leksem może być rzeczywiście rozłożony na semy, które są przez niego orzekane ze względu na jego obecność w dyskursie. Ale jednocześnie wchodzi w grę system zgodności i niezgodności syntagmatycznej. Tak więc „śmierć” wymaga podmiotu „ożywionego”, podczas gdy „niebo” ze swej strony zakłada cechę „nieożywiony”, przy czym opozycja ożywiony/nieożywiony funkcjonuje jako pewnego rodzaju sem szerszy niż leksem, ponieważ odnosi się do całej syntagmy. „Śmierć” i „niebo” mogą więc być uznane za sprzeczne nie przez to, co orzekają, lecz przez to, co presuponują. Oznaczając presupozycję strzałką, figura zwana „nietrafnością” może być zatem przedstawiona, przy redukcji zdania do formy kanonicznej, w następujący sposób:

$$\begin{array}{ccc} S & \text{jest} & P \\ \downarrow & & \downarrow \\ A & & \bar{A} \end{array} \quad \text{(albo prościej } S \longrightarrow A.\ \text{nie-}A)$$

Wracamy zatem do pierwszej figury z tą różnicą, że niezgodność jest tym razem w pewnym sensie pośrednia czy też marginalna, co osłabia anomalię i stawia ją na niższym szczeblu w skali logiczności.

Ale wewnątrz tej figury sprzeczności pośredniej można wyróżnić dwa stopnie według natury nietrafnego semu, jakościowej lub ilościowej. I tu trzeba posłużyć się nową strukturą, którą można nazwać „strukturą stopniową [*structure graduelle*]” w odróżnieniu od struktury opozycyjnej, jedynej, jaką posługiwaliśmy się dotąd w analizie.

Funkcją większości przymiotników i rzeczowników abstrakcyjnych, które są z nimi związane, jest wyrażanie jakości. Dlatego też orzekanie i kwalifikowanie są często mieszane w gramatykach, albowiem istotnym celem każdego zdania jest przypisanie podmiotowi jakiejś cechy.

Otóż cechy jakościowe są na ogół zleksykalizowane jako opozycyjne pary złożone z krańcowych członów, będących przeciwieństwami w znaczeniu silnym. Wiemy, że słowniki wskazują zwykle dla każdego z tych członów jego antonim, czyli człon przeciwny. Ale wewnątrz tej opozycji maksymalnej jest miejsce dla kwalifikacji zniuansowanej i wprowadzenie

---

[12] J. Cohen, *Structure du langage poétique*. Flammarion, Paris 1966.

[13] Greimas, *op. cit.*, s. 50.

członu neutralnego powoduje zróżnicowanie obszaru orzekania. Człon neutralny może być interpretowany jednak bądź jako kwalifikacja średnia czy umiarkowana, bądź jako brak kwalifikacji. Dlatego też tak często go brakuje i wtedy milczenie funkcjonuje jak człon neutralny, ponieważ powiedzieć o kimś, że nie jest ani zły, ani dobry, oznacza, że z etycznego punktu widzenia nie powiedziało się o nim nic.

Większość cech jakościowych nie różnicuje się więc według prawa wszystko albo nic, lecz przyjmuje między skrajnościami całą serię stopni pośrednich. Między *gorący* i *zimny* wchodzi zatem *umiarkowany* jako człon neutralny; ale operacja może się powtarzać: między *umiarkowanym* i *zimnym* staje *chłodny*, między *umiarkowanym* a *gorącym* — *ciepły* i może się to ciągnąć dalej aż do matematycznej skali temperatur. Co więcej, same człony biegunowe mogą być przekroczone przez skrajniejsze od siebie, jak np. *palący* i *lodowaty*, a w paradygmacie politycznym widzimy skrajną prawicę i skrajną lewicę, wykraczające poza terminy tradycyjne. Wiadomo skądinąd, że mowa codzienna skłonna jest nadużywać tych bardziej niż skrajnych terminów i niedawne badania wykazały, że wybór tych terminów jako przeciwstawnych odpowiedniemu terminowi biegunowemu jest charakterystyczny dla schizofrenii[14]. Użycie tych terminów nazywa się niekiedy hiperbolą, niesłusznie jednak, jeśli termin odnosi się do podmiotu. Jest możliwe, że jakieś ciało jest palące lub lodowate, a hiperbola jako figura istnieje jedynie wtedy, gdy termin skrajny nie odpowiada przedmiotowi, jaki określa. W przykładzie podanym przez Dumarsais'go: ,,Idzie szybciej niż wiatr" jest hiperbola, ponieważ prędkość naturalnego ruchu człowieka jest znacznie mniejsza niż wiatru. Przeciwnie, nie byłoby jej wcale, gdyby chodziło np. o samolot. W cytowanym zdaniu podmiot realny „ruch człowieka" implikuje pewną prędkość, która nie jest zgodna z prędkością wiatru, ale ta niezgodność działa między różnymi stopniami tej samej cechy jakościowej. Można to przedstawić następująco, jeżeli A jest prędkością człowieka, $A+$ prędkością większą:

$$\begin{array}{ccc} S & \text{jest} & P \\ \downarrow & & \downarrow \\ A & & A+ \end{array} \qquad \text{(albo } S \rightarrow A.A+\text{).}$$

Jeżeli teraz $A-$ będzie oznaczało prędkość mniejszą od A, to schemat $A.A-$ będzie symbolizował figurę odwrotną, tzn. litotę.

Ta figura jest szczególnie interesująca, gdyż nie zawsze jest symetryczna wobec hiperboli. Przykłady, które podaje Dumarsais, nie oznaczają faktycznie zastąpienia plusa minusem, ale afirmacji leksykalnej negacją gramatyczną. Tak więc ,,Idź, wcale cię nie nienawidzę", gdzie negacja ,,nie nienawidzieć" zastępuje słowo ,,kochać", jest tu trafnym przykładem. Można to przedstawić tak:

---

[14] Zob. L. Irigaray, *Négation et transformation négative dans le langage des schisophrènes*. „Langages" 5 (1967), s. 84—98.

$$\begin{array}{cc} S\ \text{jest} & \bar{Z} \\ \downarrow & \downarrow \\ A & AvN \end{array}$$

Niezgodność zjawia się wtedy między jedną z presupozycji *A* i połową drugiej, *N*. „Nie nienawidzieć" = kochać (*A*) lub być obojętnym (*N*). Ponieważ kontekst wskazuje na „kochać", sprzeczność istnieje tylko między kontekstem (*A*) i jedną częścią tekstu (*N*). Mamy tu więc słabszy stopień sprzeczności niż w hiperboli czy litocie stopniowej.

Wznosimy się natomiast w skali anomalii w wypadku ironii lub antyfrazy, gdzie predykat utworzony jest z terminu biegunowego, przeciwstawionego temu, jakiego wymaga kontekst, np.:

$$\begin{array}{cc} S\ \text{jest} & P \\ \downarrow & \downarrow \\ A & Z \end{array}$$

Odnajdujemy tu strukturę oksymoronu z tą jedynie różnicą, że presupozycja zastępuje tu na ogół treść orzekaną, co osłabia anomalię [15].

Na temat ironii zauważymy, że Fontanier określa ją jako mówienie „czegoś przeciwnego do tego, co się myśli". Ta definicja wzięta dosłownie odesłałaby ironię do rubryki „figur myśli", podczas gdy Fontanier odnotowuje ją jako figurę mowy. W rzeczywistości odniesienie do myśli mówiącego jest zawsze językowo nieważne i trzeba definitywnie wyłączyć z dziedziny retoryki, tak jak tego życzy sobie Bally [16], klasę „figur myśli". Tak więc ironia jako figura polega na mówieniu czegoś przeciwnego nie do tego, co się myśli, lecz do tego, co się mówi, bądź w kontekście, bądź w tekście „supra-segmentalnym" (Martinet), w intonacji lub w mimice. Nie można wiedzieć, że wypowiedź „*X* jest geniuszem" jest ironiczna, o ile mówiący nie wyrazi gdzie indziej czegoś przeciwnego, np. w uśmiechu, którego funkcja semiotyczna polega tu na zapewnieniu negacji tekstowego twierdzenia i w ten sposób odsyła do struktury: *S* jest *A*.nie-*A*.

Teraz można zabrać się do „stopniowania" określonego jako „taki porządek, że to, co następuje, mówi zawsze nieco więcej lub nieco mniej niż to, co poprzedza" (Fontanier), np.: „Idź, pędź, fruń i pomścij nas" (Corneille), co odnajdujemy prawie dosłownie w: „Idźcie, pędźcie, fruńcie tam, gdzie wzywa was honor" (Boileau), gdzie trzy czasowniki mogą być uważane za trzy nakładające się stopnie prędkości. Pozostaje do zinterpretowania współrzędność. Są dwie możliwości: następstwo lub równoczesność. Pierwsze jest normalne. I d ź, potem p ę d ź, potem f r u ń, nie ma w tym nic nielogicznego. W równoczesności przeciwnie, i d ź i w t e j s a m e j c h w i l i p ę d ź i f r u ń są niezgodnością typu ilościowego. Pozostaje więc zaproponować każdemu wybór między tymi dwiema interpretacjami, a odpowiedź, moim zdaniem, jest niewątpliwa.

---

[15] Ale struktura może być identyczna, np. „sławny nieznajomy".

[16] C. B a l l y, *Traité de stylistique française*. Paris 1909, t. 1, s. 186.

I tak jest we wszystkich przypadkach, których dostarczają teksty literackie. Normalne stopniowanie istnieje oczywiście wszędzie: krzywa wzrostu ekonomicznego jest jednym z jej przykładów. Ale w tym wypadku chodzi o następujące po sobie czasy. Stopniowanie anormalne znajduje się tylko w poezji, ponieważ anomalia jest specyficzną cechą jego zastosowań poetyckich.

Przejdźmy teraz do najbardziej złożonej, a zatem najbardziej interesującej z figur, ze względu na wyrafinowanie analizy, jakiego wymaga, mianowicie do antytezy. Tej figurze poświęcimy szczególnie dużo miejsca. Nie pozwolimy się jednak wciągnąć w dyskusje filozoficzno-metafizyczne, do których problem łączenia przeciwieństw zdaje się nieuchronnie prowadzić.

Dla czytelnika francuskiego antyteza wiąże się z nazwiskiem Hugo, wskutek niesłychanie częstego posługiwania się nią w twórczości, a także w życiu, jeśli wierzyć jego ostatniemu wierszowi: „Jest to zawsze walka dnia z nocą". Ale znajdujemy ją u wszystkich poetów, nawet u Racine'a, którego Laharpe chwali przecież za powściągliwość w tym względzie. Retoryka, a także słownik, określają ją jako „zbliżenie terminów przeciwnych", Morier daje natomiast jako przykład ten wers Gautiera: „Niebo jest czarne, ziemia jest biała". Nie ma tu żadnej sprzeczności, nawet najsłabszej, ponieważ dwa opozycyjne predykaty należą do dwu różnych przedmiotów, a zatem: *S*1 jest *A* a *S*2 jest *Z*.

Ale już w przykładzie Dumarsais'go zjawia się rodzaj niespodzianki czy skandalu, oznaka anomalii: „Przeklinają nas, a my błogosławimy; prześladują nas, a my znosimy to cierpliwie; oczerniają nas, a my pocieszamy" (Paweł, I, do Koryntian 4.12). Jest to jeszcze wyraźniejsze w przykładzie Fontaniera: „Gdy ja cały płonę, skąd u ciebie ta lodowatość?" Chodzi tu wprawdzie o dwa różne podmioty, Hipolita i Arycję, ale są oni zakochani, więc wzajemność jest lub powinna być regułą. Psychologiczna sprzeczność ustanowiona tą opozycją wewnątrz zakochanej pary jest tu zaznaczona przez samą wypowiedź.

Rzeczywiście z punktu widzenia logiczno-semantycznego, jedynie tu ważnego, antyteza jest właściwie sprzecznością, ale słabego stopnia. Żeby ją wyjaśnić, trzeba zająć się nie predykatem, ale łącznikiem i zbadać go w świetle trójczłonowego modelu.

Logika zna tylko jeden łącznik: b y ć, dzięki któremu orzecznik wskazywany jest jako predykat całego przedmiotu. Można by powiedzieć, że łącznik „jest" nie chwyta szczegółu. Ujmuje przedmiot ogólnie, całościowo, jak niepodzielną całość. *S* jest *P* albo nie jest *P*, bez stopni pośrednich. „Być albo nie być" jest to rzeczywiście pytanie, przynajmniej w łonie binarnej opozycji obejmującej czasownik „być", a która stanowi tę antyczną parę: ten sam, inny, która podzieliła filozofię u jej zarania.

Otóż język zna obok „być" inny łącznik, którym jest „mieć". W jego

potocznym użyciu obecnie „mieć" oznacza stosunek własności, ale to znaczenie jest derywowane z głębszego znaczenia, według którego mieć znaczy częściowo być. „Rzecz posiadana, mówi Arystoteles w *Polityce*, jest jak część w stosunku do całości." Rzeczywiście „mieć" narzuca analizę podmiotu na części, z których jednej tylko dotyczy predykat. Powiedzieć „Janina ma piękną głowę" znaczy, że Janina jest częściowo piękna. Bez wątpienia „mieć" nie funkcjonuje syntaktycznie według modelu „być", ale jako czasownik przechodni, wymagający dopełnienia rzeczownikowego. Zdanie więc rozkłada się na:

„Janina ma głowę"
„Ta głowa jest piękna"

„Mieć" zdaje się tu wskazywać jedynie stosunek całości do części. Ale za pośrednictwem tego chodzi tu o częściową predykację. Można więc uważać czasownik „mieć" za łącznik słaby, w opozycji do „być" będącego łącznikiem mocnym, i przedstawić to jako C i c:

$$S \text{ jest } P = SCP$$
$$S \text{ ma } P = ScP$$

Ta właśnie pośrednia pozycja sprawia, że tak łatwo przechodzi się od jednego łącznika do drugiego. Francuz mówi równie dobrze „mieć katar" co „być zakatarzonym", a to, co wyraża jako „mieć głód" [*avoir faim* = być głodnym], Anglik tłumaczy przez *to be hungry* [być głodnym]. W ten sam sposób, przeskakując od jednego łącznika do drugiego, poeta przechodzi bezpośrednio od antytezy do oksymoronu, jak np. Hugo w *Kontemplacjach*:

Oui, mon malheur irréparable
C'est de prendre aux deux éléments,
C'est d'avoir en moi, misérable,
De la fange et du firmament,
⟨...⟩
D'être un ciel et un tombeau.

[Tak, mym nieszczęściem nieuleczalnym / Jest przynależność do dwu żywiołów, / Jest to, że mam w sobie, ja nędzny, / Błoto i firmament, / ⟨...⟩ / Że jestem niebem i grobem.]

W ten sposób potwierdza się pokrewieństwo dwu figur wyodrębniających się jedynie poprzez stopień łącznika, opozycja dobro/zło jest bowiem odniesiona do podmiotu najpierw w formie mieć, a potem w formie być.

Wyodrębnienie dwu łączników może rozwiązać problem postawiony przez Chomsky'ego odnośnie do wypowiedzi takiej jak „ten sztandar jest biały i czarny", z czego nie można wywnioskować, że „ten sztandar jest biały", podczas gdy z „ten człowiek jest wysoki i szczupły" można wywnioskować, że „ten człowiek jest wysoki" [17]. Podejmując problem, Ducrot sugeruje trzy rozwiązania:

[17] N. Chomsky, *Syntaxe, logique et sémantique*. „Langages" 2 (1966).

Czy chodzi o homonimię i czy w języku francuskim są dwa „i” [et]? Czy też obie wypowiedzi mają inne konstrukcje gramatyczne możliwe do opisania na płaszczyźnie syntaktycznej? Albo czy trzeba wziąć pod uwagę fakt, że „biały” i „niebieski” są przymiotnikami koloru i przyjąć, że język francuski posiada kategorię „przymiotnik koloru”? [18]

W rezultacie rozróżnienie łączników zdaje się bardziej nadawać do rozwiązania problemu. Jeśli nie można powiedzieć o sztandarze białym i czarnym, że jest biały, to dlatego, że formuła implikuje białość całego sztandaru, gdy tymczasem jest on biały tylko częściowo. Użycie „jest” stanowi tu zatem figurę, rodzaj katachrezy zastępującej łącznik słaby, który nie istnieje we francuskim, a zastępowany jest przez „mieć” w konstrukcji typu: ten sztandar ma część białą. Wyrażenie przybiera formę oksymoronu, chociaż w rzeczywistości jest antytezą, przypisuje bowiem dwa opozycyjne predykaty dwom różnym częściom tego samego podmiotu. Antyteza wyraża się wtedy formułą:

$$ScA.Z,$$

co czyni ją słabą formą oksymoronu:

$$SCA.Z$$

Czyż powiemy, że sztandar biały i czarny nie implikuje żadnej sprzeczności, w jakimkolwiek stopniu? Kwestia ma szeroki zasięg. Aby na to odpowiedzieć, trzeba nam zejść na teren doświadczenia niejęzykowego i na tej płaszczyźnie wyróżnić dwa punkty widzenia: ontologiczny i fenomenologiczny.

Najpierw z punktu widzenia ontologicznego trzeba przeciwstawić całości dodatkowe, czyli mechaniczne, będące pseudojednostkami, całościom organicznym, które są prawdziwymi jednostkami. Sztandar należy do pierwszej kategorii i dlatego jego kwalifikacja opozycyjna nie ma nic anormalnego. W ostateczności można powiedzieć, że sztandar jako taki nie istnieje, o ile, jak chce Leibniz, tym, co stanowi byt, jest bycie bytem. Ale przenieśmy się na drugi koniec łańcucha, na poziom prawdziwych całości organicznych, np. niech to będzie istota ludzka. Jak zanegować anormalny aspekt ujawniony poprzez charakter komiczny lub tragiczny tych żywych sprzeczności, jakie stanowią np. kobieta o głowie bogini i ciele potwora lub istota o duszy anioła i ciele zwierzęcia, tak jak „bestia” z baśni ludowej *Piękna i Bestia*, podjętej pod tym samym antytetycznym tytułem przez Cocteau i przemienionej przez Hugo w postać Quasimodo? Ale przejdźmy na płaszczyznę fenomenologiczną, jedynie ważną pod względem językowym, jeśli to prawda, co mówi A. Martinet, że „mówić to znaczy komunikować doświadczenia”. Rzeczywiście doświadczenie analizowane za pomocą języka i wyrażane w zwykłym dyskursie jest tą siecią pozorów zarazem stałych i zbiorowych, którą

---

[18] O. Ducrot, *La Linguistique*. Éd. A. Martinet. Denoël, Paris 1969, s. 239.

nazywamy „światem". I na tej płaszczyźnie opozycja jednostka prawdziwa/jednostka fałszywa ustępuje miejsca dualności zjawiskowej [*phénoménale*] forma silna/forma słaba, wyodrębnionej przez *Gestalttheorie*.

Formy silne, czyli „dobre formy", pochodzą ze zbieżności różnych czynników organizujących pole postrzegania, z których dwoma najważniejszymi są bliskość i podobieństwo. Elementy pola postrzegania, które są względnie bliskie i podobne, organizują się w jednostki silne. Odwrotnie, jeżeli bliskość i podobieństwo zmniejszają się, forma rozpada się na odrębne jednostki. Rozpatrzmy zatem przypadek największej bliskości i najmniejszego podobieństwa: otrzymujemy ekwiwalent zjawiskowy antytezy: formy zarazem jedynej i rozlicznej, półsprzecznej, w której czynniki organizujące wchodzą w konflikt. Tak samo jest z antytetyczną parą „wielki grubas i mały chudzielec", której komiczne zasoby zostały szeroko wyeksploatowane przez początkujący film. Tak samo rzecz się ma z „czarnym niebem i białą ziemią" Gautiera.

Prawdą jest, że jak zauważa Morier, jest w tym przesada. Niebo było z pewnością szare, a ten wiersz złożony jest z podwójnej hiperboli, której połączenie tworzy antytezę. Przesada, której sztuczność ujawniał Pascal, gdyż natura, którą dyskurs opisuje, rzadko jest antytetyczna. Nie znaczy to, że nie zna przeciwieństw. Każda jakość, jak widzieliśmy, zorganizowana jest w antynomiczną parę. Ale w tym tkwi istota zagadnienia, że przeciwieństwa te są przez naturę starannie oddzielane. Zapewnia ona przejścia w porządku przestrzennym i w porządku czasowym. Między młodością i starością jest wiek dojrzały, między strefami zimnymi i gorącymi są strefy umiarkowane. Lepiej jeszcze, jeśli przyjrzymy się tym jednostkom, które powstały z połączenia jednostek względnie jednolitych, jakimi są grupy społeczne, widać wtedy, że nie tylko między krańcami pojawia się termin pośredni, ale że w większości przypadków jest on dominujący. Taki jest sens krzywej Gaussa. Oznacza ona, że w swych ogólnych tendencjach natura jest „centrystyczna" lub „neutralistyczna", tzn. prozaiczna. Bo poezja jest intensywnością, tym, co mowa tworzy, polaryzując *signifié* poprzez eliminację terminu neutralnego. Tu znajduje się korzeń antynomii, którą Kierkegaard wznosił między etyką i estetyką. Rozum unika wszelkiej skrajności, poezja jej poszukuje. Poezja jest poszukiwaniem intensywności, a różne figury, które analizowaliśmy, są takimi sposobami, którymi mowa umie się posłużyć, by ją wytworzyć.

W opozycji do antytezy za normalną można uznać wypowiedź typu *ScA.N*, która zespala słabym łącznikiem termin biegunowy z terminem neutralnym; normalną, ponieważ wyrażającą jedność w różności, jedyny typ jedności, jaki zna doświadczenie, jako że każda jedność absolutna jest owocem abstrakcji. Mamy więc dwie normalne formy wypowiedzi możliwe do zastosowania do dwu różnych pól wyrażalności: z jednej strony abstrakcyjność pojęciowa *SCA*, z drugiej empiryczny konkret *ScA.N*. Do tego ostatniego typu należą wypowiedzi — które wcale nie

są częste — takie jak „kobieta o pięknej głowie i przeciętnym ciele" albo „o pięknym wyglądzie i miernej duszy". Osłabione formy sprzeczności, które w ostateczności graniczą, jeśli chce się stopniować różnice, z czystą i prostą niesprzecznością. Przeciętność, z której Arystoteles czyni cnotę, jest dla poezji antywartością. Oto dlaczego Hugo miał rację, opierając dramat na antytezie, jeśli przez dramat trzeba rozumieć poetyckość opowiadania.

Przy tym antyteza tkwi tylko u źródeł dramatu, u początku opowiadania. Na końcu jest sam termin biegunowy w swojej absolutności. Dramat nie jest łączeniem przeciwieństw, lecz zniesieniem przeciwności poprzez transformację lub zniszczenie jednego z członów antytetycznych. Tak to w *Pięknej i Bestii* antynomia rozwiązuje się w *happy end*'zie poprzez transformację — magiczną — członu negatywnego: ponieważ piękna pokochała ją mimo wszystko, bestia staje się z kolei piękna. W *Katedrze Marii Panny w Paryżu* jest na odwrót: człon pozytywny jest zniszczony, a końcowy obraz dwu splecionych szkieletów symbolizuje zrealizowaną jedność miłosnej pary dzięki śmierci zarówno pięknego ciała jednej postaci, jak i pięknej duszy drugiej.

Można teraz podsumować całość formalizacji rozpatrywanych tu figur w następującej tabeli:

FORMUŁA	TYP
SCA.nie-*A*	sprzeczność
SCA.Z	oksymoron
ScA.Z	antyteza
$S \rightarrow A$.nie-A	nietrafność [*impertinence*]
$S \rightarrow A.Z$	antyfraza
$S \rightarrow A.A+$	hiperbola
$S \rightarrow A.A-$	litota

Figury te stanowią jedynie bardzo ograniczony podzbiór retorycznego spisu klasycznego. Ale mamy prawo sądzić, że liczne inne zarejestrowane pod innymi nazwami są jedynie ich wariantami. Wykazano tu, że „gradacja" jest tylko formą hiperboli. Wiele innych figur sprowadza się do nietrafności. I paradoksalnie jest to przypadek pewnej repliki, którą Dumarsais cytuje właśnie jako przykład „myśli wyrażonej bez figury" (s. 12). Chodzi tu o „Niech by umarł" starego Horacego. Fontanier stawia zarzut, że jest tu elipsa zamiast „chciałbym, żeby umarł". Ale to nie dosyć. Wypowiedź ta jest w rzeczywistości odpowiedzią na pytanie: Cóż chcesz, żeby zrobił przeciw trzem? I tutaj zjawia się nietrafność, ponieważ „umierać" nie znaczy „robić". Obydwa człony pochodzą od dwu przeciwnych klasemów aktywność/pasywność i odnajdujemy sprzeczność poprzez presupozycję, która wskazuje nietrafność, z tą jedynie różnicą gramatyczną, że pojawia się tu między czasownikiem a jego dopeł-

nieniem. Formą znormalizowaną byłoby „Niech sprawi, by go zabito", wypowiedź, której substancja treści jest ta sama, ale forma różna. To na tej formalnej płaszczyźnie semantycznej, w tej „formie znaczenia", by się tu posłużyć wyrażeniem Valéry'ego, poetyckość odnajduje swą trafność.

Dumarsais daje jeszcze ten przykład wyrażenia bez figury:

> W innej tragedii Corneille'a Prusias mówi, że w sytuacji, o którą chodzi, chce postąpić jak ojciec, jak mąż. „Nie bądź ani jednym, ani drugim", mówi mu Nicomède.
>
> — Prusias: A kim mam być?
>
> — Nicomède: Królem.
>
> Nie ma tu figury, jest natomiast wiele wzniosłości w tym jednym słowie (*ibidem*).

Wzniosłości, zgoda. Ale czy nie ma figury? Czy Dumarsais jest ślepy? Czyż nie widzi, że odpowiedź Nicomède'a zakłada z góry niezgodność między leksemami „król" z jednej strony, „mąż" i „ojciec" z drugiej, niezgodność, która właśnie nie istnieje? Mamy tu rodzaj odwrotności sprzeczności, która nadal pozostaje sprzecznością. Zamiast łączyć człony rozdzielne ta figura rozdziela człony łączące. Jako taka stanowi figurę oryginalną, która zasługiwałaby na własną nazwę, ale która w swej strukturze głębokiej pozostaje wierna zaproponowanemu tu modelowi alogiczności.

*

Wszystkie rozpatrywane tu odchylenia wypływają z relacji między członami dyskursu. Relacje te stanowią klasę figur wypowiedzi, klasę, która daleka jest od wyczerpania zbioru aktualnych czy możliwych figur. Mówiliśmy wyżej o logice komunikacji, którą trzeba będzie kiedyś stworzyć, ale której nie chcemy tutaj rozpoczynać. Chciałbym jedynie dostarczyć kilku wskazówek ujawniających bogactwo pola retorycznego jeszcze nie zbadanego.

Przyjrzyjmy się tej potocznej figurze, która polega na powiedzeniu „Piotr, by go nie nazwać". Tutaj sprzeczność bije w oczy. Mówiący nazywa tego, o którym oświadcza, że go nie nazywa. Dotyczy ona jednak dwu różnych poziomów, z jednej strony języka przedmiotowego „Piotr", z drugiej metajęzyka „by go nie nazwać", który odnosi wypowiedź do wypowiadania. Otóż identyczny mechanizm, chociaż subtelniejszy, wyjaśnia chwyt na pozór niewinny: „korekcja" określana jako „figura, poprzez którą wycofuje się to, co umyślnie się powiedziało" (Fontanier, s. 367). Tak też „Miej odwagę przyklasnąć, cóż mówię, miej śmiałość poprzeć błąd" (J. B. Rousseau). Otóż o ile korekcja nie jest anomalią w dyskursie mówionym, to jest nią w dyskursie pisanym. W pierwszym wypadku rzeczywiście terminy zastąpione włączają się w ciąg normalnie jeden po drugim. W piśmie, przeciwnie, termin poprawiony jest normalnie nieobecny lub skreślony. Jest tu jeszcze sprzeczność między wy-

powiadaniem, które twierdzi, że zastępuje jeden termin drugim, a wypowiedzią, która przedstawia je oba bez zastępowania.

U Fontaniera paradoks polega na tym, że raz sygnalizuje odchylenie, a raz je przemilcza. Nie mówi, że „korekcja" jest anormalna, ale ujawnia i podkreśla anomalię „pytania". „Nie należy go mieszać — mówi nam — z właściwym pytaniem ⟨...⟩ za pomocą którego chcemy się czegoś dowiedzieć albo o czymś upewnić" (s. 368). Pierwsze jest figurą, ponieważ mówiący stawia pytanie, na które wydaje się znać odpowiedź, a pytając, w rzeczywistości ją potwierdza. Jest tu więc, jak mówi G. Genette we wstępie do *Figures du discours*, „fałszywe pytanie". Ale czyż stąd nie można by było wyprowadzić i sformalizować tej normy komunikacji, która rządzi dyskursem pytającym? Nazwijmy wiedzę *W*, niewiedzę nie-*W*, nadawcę *N*, odbiorcę *O*. Regułą pytania byłoby, że nadawca nie wie, podczas gdy odbiorca wie. I przeciwnie, asercja zakłada, że nadawca wie, a odbiorca nie wie. Mielibyśmy więc:

Asercja: *N*(*W*) + *O*(nie-*W*)

Pytanie: *N*(nie-*W*) + *O*(*W*)

Rachunek wskazuje więc, że są dwie możliwe figury pytajne: pierwsza, jeżeli zakładamy, że *N* wie, druga, jeśli zakładamy, że *N* nie wie. Asercja dałaby nam symetrycznie dwie figury, z których druga, gdzie odbiorca z założenia wie, objęłaby zbiór figur redundancji: powtórzenie, pleonazm itd. Ale poprzestańmy na tych kilku sugestiach dotyczących kodu komunikacji, który pozostaje do zbudowania.

Sam taki model zakłada pewną funkcjonalność komunikacji, która polega na zapewnieniu obiegu informacji w sensie, jaki nadaje słowu „informacja" teoria o tej samej nazwie. Właśnie w stosunku do tego modelu komunikacja poetycka stanowi jakby odchylenie. Ponieważ nie ma tej samej funkcji, a każda funkcja implikuje pewną strukturę, poezja okazuje się destrukturalizacją jedynie z punktu widzenia pewnej określonej struktury związanej ze specyficzną funkcją. Z chwilą, gdy chodzi o zagwarantowanie funkcji poetyckiej, poezja nie przedstawia się już jako anormalna. Ma ona swoje własne normy, swą własną logikę, jeśli tak można powiedzieć, której reguły, jeśli istnieją, pozostają do odkrycia. Przedmiotem drugiej poetyki, tym razem pozytywnej, jest odnalezienie zrozumiałości, której anomalia pozbawiła dyskurs.

To zadanie zostało podjęte przez retorykę klasyczną pod nazwą tropologii, ale oparte na wiekowym i fundamentalnym błędzie co do natury tropów. Nie dostrzegła ona przecież, że dychotomia, jaką ustanawiała między tropami i nie-tropami, nie była jednorodna i opierała się faktycznie na pionowej artykulacji dwu opozycyjnych osi mowy. Próbowałem w ostatnim rozdziale *Structure du langage poétique* sprostować ten błąd optyki, ale wiążąc to sprostowanie z dualistyczną teorią *signifié*, która w rzeczywistości jest odeń całkowicie niezależna. Trzeba więc podjąć badanie tropologii dla niej samej, aby nadać całkowitą wewnętrzną spój-

ność zaproponowanej tu teorii figury. To jest zadanie, którego podstawowe zasady spróbujemy teraz naszkicować.

Wielka retoryka francuska wieków klasycznych, ta, którą wsławiły zwłaszcza nazwiska Dumarsais i Fontanier, dotyczyła wymowy [*élocution*]. Przez *elocutio* rozumieli oni to, co potem Saussure nazwał „mówieniem [*parole*]”, a co dziś ma się tendencję nazywać „dyskursem”. Zresztą właśnie pod tytułem *Figures du discours* Fontanier życzył sobie widzieć kiedyś zebrane swe dwa wielkie dzieła, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) i *Traité général des figures du discours autres que les tropes* (1827) [19].

Otóż do tego właśnie podziału — równie podstawowego, jak tradycyjnego — figur retorycznych na „tropy” i „nie-tropy” chciałbym powrócić w niniejszej analizie. Nie dlatego, że retoryka niesłusznie je wyróżniała, wprost przeciwnie, zarzucimy jej tutaj, iż nie zrozumiała, że chodziło w tym wypadku o rozróżnienie naturalne; błąd perspektywy, który ciągnął się od początków nauki o figurach aż do naszych dni, a który być może jest odpowiedzialny za zmierzch, jaki przeżywa retoryka od prawie dwu wieków.

Wiele teoretycznych problemów, jakie sobie ludzie stawiają, bywa rozwiązywanych przez przemilczenie, tzn. po prostu przez zaprzestanie ich stawiania. Ale to wcale nie znaczy, że te problemy nie istniały. Wiadomo, że trzeba było dwu tysiącleci, aby współcześni logicy odkryli głębię i zasadność problemów logiki antycznej. Podobnie retoryka, usiłując wyodrębnić struktury dyskursu literackiego jako zbioru pustych form, wkroczyła na drogę formalizmu, który dziś odkrywa nauka. I nie jest jej winą, jeżeli nagłe wtargnięcie substancjalizmu i historycyzmu, tzn. podwójny przywilej przyznany treści i linearnej przyczynowości, zamknął na dwa wieki królewski szlak, jaki potrafiła ona otworzyć. Winą retoryki było jednak, że dokonawszy podziwu godnej pracy analitycznej i taksonomicznej, nie umiała uwydatnić struktury — mianowicie wewnętrznej organizacji — tego, co nazywała figurą. Prawda, że nie dysponowała takimi narzędziami analizy językowej, które posiadamy dzisiaj. Było jej zwłaszcza nieznane wyróżnienie dwu osi mowy, syntagmatycznej i paradygmatycznej. To pewno dlatego, jak spróbujemy dalej dowieść, nie umiała rozpoznać miejsca i funkcji tropu wewnątrz mechanizmu retorycznego.

Figura jest tradycyjnie określana przez retorykę jako odchylenie w stosunku do zwyczaju. Dumarsais przypomina o tym od początku swego słynnego traktatu *Des Tropes*:

---

[19] Do realizacji tego życzenia mogłem się przyczynić wraz z G. Genette'em, publikując pod tym tytułem dzieło Fontaniera (Flammarion, Paris 1968, coll. „Science”).

Uważa się powszechnie, że figury są sposobami mówienia oddalonymi od tych, które są naturalne i zwykłe; że są to pewne zwroty i pewne sposoby wyrażania, które pod jakimś względem oddalają się od powszechnego i prostego sposobu mówienia ⟨s. 2⟩.

Wśród tych „sposobów mówienia" są takie, które dotyczą znaczenia i które są tropami. Wszystkie inne, nie dotyczące znaczenia, z braku innej cechy wspólnej poza negatywną nazwiemy „nie-tropami". Tropologia jest więc częścią ściśle semantyczną teorii figur i dla Dumarsais'go nie jest niczym innym, jak badaniem problemów wieloznaczności, tzn. typu stosunków istniejących między różnymi *signifiés* tego samego *signifiant*. W tym punkcie doktryna jest niemal stała i mało się zmienia u poszczególnych autorów. Inwentarz stosunków i odpowiadających im figur jest mniej więcej taki:

FIGURA	=	STOSUNEK
metafora	=	podobieństwo
metonimia	=	przyległość
synekdocha	=	część—całość
ironia	=	przeciwność
hiperbola	=	więcej zamiast mniej
litota	=	mniej zamiast więcej

Ale nie to jest ważne. Ważne jest to, że między dwoma *signifiés* istnieje opozycja hierarchiczna, którą wyraża tradycyjna nazwa „znaczenia właściwego" i „znaczenia przenośnego". Prawda, że dla Dumarsais'go ta opozycja ma tylko sens diachroniczny, znaczenie właściwe jest bowiem *signifié* „pierwotnym" lub „etymologicznym", tzn. takim, jakie nadali terminowi ci, którzy go stworzyli i pierwsi użyli. Dlatego „liść [*feuille*]" w „liście papieru [*feuille de papier*]" jest figurą, ponieważ pierwotnie oznaczał „liść drzewa". Dumarsais odrzuca więc formalnie kryterium użyteczności, jak widzimy na tym przykładzie, gdzie sens zwany figuratywnym [*figuré*] jest używany tak samo często, jak sens właściwy. Jednocześnie rozumiemy, że tropologia jego zdaniem nie należy już do retoryki, lecz do „gramatyki", jak również dlaczego mógł napisać swe słynne zdanie: „Jestem przekonany, że powstaje więcej figur w jednym dniu...". Pozostaje zapytać Dumarsais'go, dlaczego w tych warunkach przyznaje tropom szczególny efekt. Czynią one słowa, mówi nam, „albo żywszymi, albo szlachetniejszymi, albo milszymi" (s. 13). Czy jest przypadek „*feuille*"? Z pewnością nie. Trzeba więc sądzić, że w tym wypadku nie chodzi rzeczywiście o trop i że definicja Dumarsais'go nie jest właściwa. Tego nie omieszkał mu zarzucić Fontanier. „Jakże mogłyby się pogodzić z takim użyciem ta siła, to piękno, które je wyróżniają, ten szczęśliwy efekt, który po nich następuje?" (s. 65).

Dlatego też Fontanier przyjmuje kryterium zdecydowanie synchroniczne. Wyprzedzając Saussure'a, wie on, że historyczny punkt widze-

nia nie jest językowo ważny i mało obchodzi użytkownika, czy sens, jaki nadaje słowu, jest pierwotny, czy derywowany.

> Albo słowa są używane w ich właściwym, jakimkolwiek, znaczeniu, tzn. w jednym z ich znaczeń potocznych i zwykłych, pierwotnych lub nie, albo są używane w znaczeniu przekręconym, tzn. w znaczeniu, jakie im się nadaje w danej chwili i które jest prostym zapożyczeniem ⟨s. 66⟩.

Tylko w drugim przypadku mamy do czynienia z tropem. Użycie, tzn. częstotliwość użycia w danym stanie języka, staje się więc kryterium. Skoro tylko jakieś znaczenie staje się często używane, traci tym samym swój charakter figury. Fontanier jest tu formalistą. W swym komentarzu do *Tropes* Dumarsais'go pisze: „Można by udowodnić na tysiącu przykładów, że najśmielsze w zasadzie figury przestają być traktowane jako figury, gdy stają się powszechne i użytkowe" (s. 6).

G. Genette zaprotestował jednakże przeciw temu kryterium[20]. Fontanier, niekonsekwentny wobec siebie samego, zastąpił niejako opozycję używany/nie używany inną, bardziej trafną, którą byłaby konieczność/dowolność. Na poparcie tej interpretacji można by zacytować zdaje się niektóre teksty, np.:

> Wynika z naszej definicji, że figury pospolite i potoczne na tyle, na ile uczynił je takimi zwyczaj, mogą zasłużyć na ten tytuł i zachować go, o ile ich użycie jest dowolne i o ile nie są niejako narzucone przez język ⟨s. 64⟩.

Słowa, które podkreśliliśmy, zdają się faktycznie dowodzić, że figura może pozostać sobą nawet, jeśli jest — według własnych słów autora — „powszechna i potoczna". Z drugiej strony Fontanier przyjmuje rozróżnienie ustanowione przez księdza de Radonvilliers między „figurami potocznymi, czyli językowymi" i „figurami wymyślnymi, czyli pisarskimi". Jakże można określać figurę jako coś nie używanego, a jednocześnie przyjmować istnienie „figur użytkowych"? Czyż nie ma tu sprzeczności w terminach?

Rzeczywiście Fontanier jako dobry językoznawca wie, że istnieją stopnie w użyciu. Częstość zastosowań jest zmienną, która może być plusem lub minusem. Wśród synonimów są terminy mniej używane niż inne i są one używane tylko przez podgrupy albo w niektórych sytuacjach. Takimi są „żargony" czy *argots*. To samo dotyczy *signifiants* związanych z *signifiés*, które są mniej używane od innych. Takie są tropy użytkowe. „Lis" znaczy zwierzę w ogromnej większości wypowiedzi. Jest to jego sens właściwy. „Chytrusek" jest mniej używany, ale zdarza się. Jest to zatem figura używana, zarejestrowana z tego tytułu w słowniku jako „sens przenośny". Przeciwnie, tropy wymyślne

> pozostają zawsze swego rodzaju właściwością szczególną, szczególną własnością autora: nie można się więc nimi posługiwać jak własnym dobrem czy dobrem wspólnym dla wszystkich, ale niewątpliwie jedynie tytułem zapożyczenia czy cytatu ⟨s. 188⟩.

[20] G. Genette, *Préface* do *Figures du discours*, s. 10—11.

Co do opozycji między tym, co jest dowolne, a tym, co jest konieczne, autor stosuje ją tylko do „katachrezy”, tzn. do terminów, których znaczenie przenośne jest jedynym znaczeniem możliwym w danym kontekście, np. „skrzydła wiatraka”. Użytkownik ma oczywiście świadomość odwrócenia znaczenia, które jest tu jednak nie tylko używane, ale jedyne możliwe do użycia. Tym samym figura zanika. Jesteśmy na zerowym stopniu odchylenia (są to „martwe obrazy”, o których mówi Bally). Figury użytkowe natomiast stanowią odchylenie pierwszego stopnia. Tworzą one rodzaj podjęzyka wewnątrz języka i to z tego punktu widzenia mówiący ma wybór, dla wyrażenia tego samego *signifié*, między dwoma *signifiants*, z których jedno, nie mając tego *signifié* jako znaczenie właściwe, jawi się zatem jako odchylenie. Dla badania tego subkodu ustanowionego przez figury użytkowe proponujemy nazwę „stylistyki”, rezerwując nazwę „poetyki” dla figur wymyślnych [*figures d'invention*], mających maksymalny stopień odchylenia, ponieważ z definicji używane są one tylko raz, natomiast retoryka ze swej strony obejmuje wszystkie figury.

Wreszcie Fontanier wprowadza w obrębie figur wymyślnych rozróżnienie, które tym razem nie jest już odchyleniem od użycia, ale odchyleniem w stosunku do tego, co nazywa „pewnymi regułami koniecznie zalecanymi przez rozum”. Już Barry przeciwstawiał metafory „bliskie” metaforom „dalekim”, według kryterium odległości między dwoma znaczeniami, z którego do dziś można korzystać. Tak to stosunek podobieństwa między dwoma *signifiés* może się zmieniać według kilku kryteriów: według ilości wspólnych semów lub według pozycji — dominującej lub nie, zewnętrznej lub wewnętrznej — semu różnicującego. Na podstawie takich kryteriów można by ustanowić całą typologię tropów. Ale nie to jest naszym celem. Zauważmy tylko, że ukazuje się trzeci stopień odchylenia, według odległości dzielącej zamienne *signifiés*. I jeżeli Fontanier jako dobry klasyk potępia tropy „dalekie”, to współczesna poezja, przeciwnie, przyjęła je za swoją normę. Reverdy mówił: „Właściwością mocnego obrazu jest to, że wynika on ze spontanicznego zbliżenia dwu bardzo odległych rzeczywistości”, a Breton, dochodząc ostatecznie do kresu: „Dla mnie najmocniejszym obrazem jest ten, który prezentuje najwyższy stopień arbitralności”.

Ale pozostaje po Fontanierze ta myśl — fundamentalna — o stopniu odchylenia, porządkująca odmiany samej figuralności: myśl, która zawiera się całkowicie w jego wstępnej definicji figur jako forma, dzięki którym „dyskurs oddala się więcej lub mniej od tego, co byłoby jego prostym i pospolitym wyrazem” (s. 64).

Można zatem przyznać rangę każdemu typowi figury, stopień w skali odchylenia i całość tropologii Fontaniera może być streszczona w następującej tabeli:

Figura

Trop — Nie-trop

użytkowy — wymyślny

konieczny (0) dowolny (1) — bliski (2) daleki (3)

w której cyfry ostatniego rzędu oddają stopień odchylenia każdej figury, począwszy od stopnia zerowego, gdzie figura zanika, aż do stopnia 3, gdzie wpisują się wirtualnie figury poetyckie nowoczesności.

Widać, do jakiego stopnia ta tropologia jest bardziej złożona niż tropologia Dumarsais'go, który zadowala się prostą dychotomią między sensem właściwym a przenośnym, opartą na kryterium etymologicznym, którego ważności nie można by dzisiaj uznać. Mimo jej niedoskonałości i braków tabela ta jest jeszcze dzisiaj użyteczna, z pewnym jednakże zastrzeżeniem, poważnym, ponieważ dotyczącym podstawowej artykulacji, tzn. opozycji między tropami i nie-tropami.

*

Między dwoma typami figur Fontanier, zgodnie z ogółem retorów starożytnych i nowożytnych, wprowadza rozróżnienie horyzontalne. Wszystkie figury są według niego odchyleniami, z których jedne dotyczą znaczenia, inne składni, jeszcze inne formy dźwiękowej. Inwersja umieszczająca predykat przed podmiotem gwałci regułę składni tak, jak trop dający słowu *signifié*, które doń nie należy, gwałci regułę semantyczną. Wszystkie figury są więc izomorficzne, a różnica pojawia się dopiero w odniesieniu do płaszczyzny semantycznej, syntaktycznej lub fonicznej, w której zaznacza się odchylenie. Czyniąc to, Fontanier nie widzi, że popada w sprzeczność.

Rozpatrzmy te dwa tropy, które Fontanier odnotowuje pod nazwą „paradoksyzmu" i „metafory".

Paradoksyzm definiuje jako „sztuczkę językową, dzięki której pojęcia lub słowa zazwyczaj przeciwstawne lub sprzeczne zostają zbliżone i powiązane ze sobą", a za przykład daje ten wers z *Athalii*: „By lat naprawić nienaprawialną zniewagę". Metafora polega tu na „przedstawieniu pojęcia pod znakiem innego pojęcia ⟨...⟩ które wiąże się z pierwszym jedynie węzłem pewnej zgodności lub analogii". Np.: „Poskramiać bez wytchnienia leniwą ziemię", gdzie „poskramiać" nie znaczy już /karcić/ , lecz /uprawiać/. W obydwu wypadkach jest więc odchylenie, ale czemu Fontanier nie widzi, że te dwa odchylenia takie, jak je definiuje, są radykalnie różne? Nie sytuują się one przecież na tej samej osi językowej.

Paradoksyzm jest sprzecznością. Gwałci on regułę niezgodności kombinatorycznej, która istnieje tylko na płaszczyźnie syntagmatycznej między danymi członami wypowiedzi: „naprawić" i „nienaprawialn ". Odchylenie istnieje *in praesentia*, by posłużyć się terminologią saussure'ow-

ską. Przeciwnie, to *in absentia* ustala się różnica między /karcić/ a /uprawiać/, różnica stanowiąca metaforę. Istnieje ona tylko w płaszczyźnie paradygmatycznej między wirtualnymi *signifiés*, z których tylko jedno z definicji może się zaktualizować. Jeżeli przez „trop" należy rozumieć odchylenie typu paradygmatycznego, to paradoksyzm nie jest tropem. Sprzeczność nie jest zmianą znaczenia, lecz niezgodnością znaczenia. Jak więc wytłumaczyć pomieszanie?

W rzeczywistości wystarczy zastanowić się chwilę, by zauważyć, że obie osie są obecne we wszystkich figurach, powstałych z obydwu anomalii, z których jedna ma za zadanie poprawianie drugiej. A dowodzi tego fakt, że Fontanier, komentując swój paradoksyzm, w rzeczywistości nakłada na siebie dwa typy anomalii:

> „Naprawić" zamiast „starać się naprawić" albo „pozornie naprawić": oto co się natychmiast rozumie i co sprawia, że „naprawić i „nienaprawialny" nie tylko się wcale nie kłócą, ale doskonale się zgadzają.

To, co tu jest opisane, jest mechanizmem dwuetapowym:

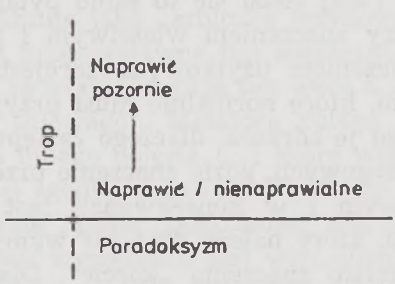
1. sprzeczność między „naprawić" i „nienaprawialny";
2. zastąpienie /naprawić/ przez /pozornie naprawić/, co likwiduje sprzeczność.

Tylko ten mechanizm odpowiada na proste pytanie, którego jednak Fontanier nigdy nie stawia: dlaczego trop, dlaczego zmiana znaczenia? Jeżeli /naprawić/ jest właściwym znaczeniem „naprawić", to dlaczego odbiorca je odrzuca, by zastąpić je innym, które doń nie należy? W wypadku paradoksyzmu odpowiedź jest dana: ponieważ ze znaczeniem właściwym wypowiedź jest sprzeczna, ponieważ jej dwa człony /naprawić/ i /nienaprawialny/ „nie zgadzają się ze sobą", podczas gdy przeciwnie, wraz ze zmianą znaczenia człony „zgadzają się doskonale".

Ale przejdźmy do metafory. Jakże nie widzieć całkowitego izomorfizmu obydwu figur? Tutaj rodzi się to samo pytanie. Fontanier przyjmuje hierarchię między znaczeniem właściwym i przenośnym. Znaczenie właściwe jest znaczeniem użytkowym, zarejestrowanym jako takie w słownikach, jest tym, które normalnie musi przyjść pierwsze na myśl odbiorcy. Więc dlaczego je odrzuca, dlaczego zastępuje je innym? Ujdzie to jeszcze dla figur obiegowych, gdzie znaczenie przenośne, chociaż wtórne, pozostaje użytkowym i w konsekwencji jest do dyspozycji. Ale w obecnym przypadku, który należy do figur wymyślnych, /uprawianie/ nie ma i nigdy nie miało znaczenia „karcić". Dlaczego więc nadawać temu *signifiant* takie *signifié*, które nigdy doń nie należało? Oczywiście dlatego, że przy przyjęciu tego znaczenia zjawia się niezgodność kontekstowa. Dokładnie tak, jak w przypadku paradoksyzmu: /karcić/ i /ziemia/ kłócą się ze sobą tak, jak /naprawiać/ i /nienaprawialny/. Z tą różnicą, że nie ma tu jawnej sprzeczności. Niemniej istnieje tu anomalia semantyczna i można wykazać, że ukrywa ona sprzeczność, ale usytuo-

waną na głębszym poziomie. /Karcić/ zakłada kategorię „ożywiony", podczas gdy /ziemia/ implikuje „nieożywiony" [21]. Sprzeczność istnieje między semami nie eksplikowanymi, lecz presuponowanymi przez człony wypowiedzi. Sprzeczność jest słabsza, lecz niemniej realna. O „naprawić nienaprawialne" Fontanier mówi, że takiego zdania „nie można by bez absurdalności wziąć dosłownie"; ale czy nie jest tak samo z „karcić ziemię"? Czy można by bez absurdalności wziąć te terminy dosłownie? Względna słabość sprzeczności tłumaczy, dlaczego mogła ona ujść uwagi. W tym wypadku uwaga analityka skupiła się na drugim etapie procesu, na zmianie znaczenia, gdy tymczasem w paradoksyzmie sprzeczność jest tak widoczna, że nie mogła ujść uwagi obserwatora, który od razu poprzez nią określił figurę. Ale obydwie figury jako izomorficzne i ujawniające anomalię syntagmatyczną tego samego typu (niezgodność kombinatoryczna) nie mogą z żadnego tytułu wejść do kategorii tropów. Ta nazwa tropu kładzie rzeczywiście nacisk w figurze na drugi etap, który jest istotny, ponieważ jest właściwym celem figury, ale który pozostaje drugim, gdyż nie dokonałby się bez pierwszego. Każda figura wymaga rzeczywiście dwuetapowego procesu dekodowania; pierwszy etap polega na percepcji anomalii, a drugi na jej korekcji poprzez badanie pola paradygmatycznego, gdzie zawiązują się stosunki podobieństwa, przyległości itd., dzięki którym zostanie odkryte *signifié* nadające się do zapewnienia wypowiedzi interpretacji semantycznej, możliwej do przyjęcia. Jeśli ta interpretacja jest niemożliwa, wypowiedź zostanie zaliczona do absurdalnych. Tak jest z wypowiedziami skonstruowanymi przez logików jako przykłady absurdalności, jak np. „Napoleon jest liczbą pierwszą".

Figura posiada więc w ostateczności organizację dwuosiową, artykułowaną według dwu prostopadłych osi, syntagmatycznej, gdzie zjawia się odchylenie, i paradygmatycznej, gdzie się ono anuluje poprzez zmianę znaczenia. Można to przedstawić następującym schematem:



Widać, jak powstaje zasada klasyfikacji o podwójnym wejściu, według typu anomalii i według typu zmiany znaczenia. Bywają paradoksyzmy będące metonimiami, inne metaforami, tak jak są nietrafności [*im-*

[21] „*Gourmander*" może być określone jako czasownik przechodni + przedmiot ożywiony, co ujawnia forma pytająca „Kogo (a nie co) Piotr poskramia?"

pertinences] metonimiczne czy metaforyczne, zależnie od typu zmiany korygującej anomalię. Reasumując, wszystko dzieje się tak, jakby obydwie osie wzajemnie się maskowały. Na płaszczyźnie semantycznej oś paradygmatyczna zmian znaczeń zamaskowała syntagmatyczną oś niezgodności znaczeń. W rezultacie retoryka pozostawiła nietknięte badanie pola „anomalii semantycznych" [22]. Jednym z istotnych zadań nowej retoryki jest właśnie wypełnienie tej luki poprzez odnalezienie, nazwanie i sklasyfikowanie typów pogwałceń nakazów kombinatorycznych immanentnych w semantycznej płaszczyźnie mowy, które stanowią to, co znamy pod nazwą „figur".

W odniesieniu do nie-tropów zdarzyła się rzecz odwrotna. Syntagma ukryła paradygmat. Retoryka zanalizowała jako takie odchylenie syntagmatyczne, ale pominęła jego redukcję paradygmatyczną. Krótko mówiąc, każda figura zakłada dwa etapy. Teoria tropów pominęła pierwszy, teoria nie-tropów zapomniała o drugim. Nie zauważyła, że każdy nie-trop implikuje trop, ponieważ każde odchylenie wymaga swej własnej redukcji poprzez zmianę znaczenia i że właśnie ta gra odwrotna i kompensująca dwu anomalii stanowi ekonomię każdej figury.

Oto np. „pytanie", które jest figurą, gdy forma pytająca odnosi się faktycznie do *signifié* twierdzącego. „Któż nie wie?" zamiast „/Każdy wie/". Mamy więc oczywiście zmianę znaczenia i oczywiście chodzi tu o trop. Dlaczego więc nazywać go nie-tropem? A inwersja? Jest ona, jak się nam mówi, figurą skonstruowaną, ponieważ stanowi odchylenie syntaktyczne, co jest prawdą, i nie-tropem, ponieważ nie dotyczy znaczenia, co jest nieprawdą. Wszyscy gramatycy przyznają, że epitet przed rzeczownikiem przybiera znaczenie „gatunkowe [*générique*]", a po rzeczowniku ma tylko znaczenie „jednostkowe" [reguła charakterystyczna dla gramatyki języka francuskiego — przypis tłum.]. „Biała gołębica jest gołębicą, w której gołębicowatość jest biała: stąd wypływają wartości metaforyczne właściwe gołębicy (czystość) i białości (niewinność)", pisze P. Guiraud [23]. Czy nie ma tu zmiany znaczenia? Czyż nie ma tu — jak to wyraźnie mówi autor — metafory? I czy ten mechanizm nie może działać w stosunku do „figur wymowy [*figures de diction*]", jak rym, gdzie anomalia utworzona w pierwszym etapie przez homofonię tematów semantycznie różnych redukuje się w następnym etapie przez substytucję „wartości metaforycznych", przywracających homofonii pokrewieństwo semantyczne, wymagane przez zasadę paralelizmu [24]? Tak np. „*soeur*

---

[22] T. Todorov. „Langages" 1 (1966).

[23] P. Guiraud, *Syntaxe du français*. PUF, Paris 1962, s. 112. [W języku polskim byłoby pewnie na odwrót: gołębica biała — znaczenie gatunkowe i biała gołębica — jednostkowe. — Przypis tłum.]

[24] Zob. Cohen, *Structure du langage poétique*, s. 224.

[siostra]" rymujące się z „*douceur* [łagodność]" tworzy konotację łagodności, której nie ma w „Janina jest siostrą Piotra".

We wszystkich więc przypadkach występuje ta sama struktura figury, ta sama organizacja ortogonalna syntagmatyczno-paradygmatyczna, ten sam mechanizm z tą samą funkcją, jedyny zdolny do zdania sprawy z celowości figury.

Tu powstaje problem ostateczny. Po co figura, dlaczego anomalia? Na to pytanie retoryka dostarczała jednomyślnej odpowiedzi, z której czyniła zresztą definicyjną cechę figury. Funkcja „mowy przenośnej" jest estetyczna. Figura nadaje dyskursowi więcej „wdzięku", „żywości", „szlachetności" itd., terminy jednakowo nieokreślone i prawie synonimiczne, odnoszące się w całości do tej wielkiej funkcji estetycznej, która z „pouczeniem" i „perswazją" według tradycyjnej retoryki stanowi wielofunkcyjność mowy.

Pozostaje zatem problem wyjaśnienia skutku poprzez strukturę. Odchylenie samo w sobie nie wystarczy, by zdać sprawę z estetycznej wartości dyskursu, jaki tworzy. Ale problem otrzymuje całkiem gotowe rozwiązanie wywodzące się z estetyki obrazu. Jest zasada, w którą żaden retor nie wątpi, zasada paralelizmu opozycji przenośny/właściwy i konkretny/abstrakcyjny. Znaczenie przenośne jest „konkretne", tzn. tworzy „obraz". Daje do „zobaczenia", gdy tymczasem znaczenie właściwe daje do „myślenia". Stąd pomieszanie terminologiczne między „tropem" i „obrazem", które dokonało się stopniowo, a które dziś jest nadal aktualne. Kryje się pod tym pewna teoria historii języka. Słowa odnoszone najpierw do tego, co zmysłowo postrzegalne, ewoluują normalnie ku abstrakcji. Mowa retoryczna jest powrotem do źródeł. Każda figura prowadzi nas od zrozumiałości do odczuwalności, a retoryka konstytuuje się jako odwrotność wznoszącego się ruchu dialektycznego, który idzie od postrzegania do pojęcia i który określa filozofię począwszy od Sokratesa. Filozofia i retoryka przeciwstawiają się więc sobie symetrycznie i tworzą razem wielkie koło językowe, które wychodzi z pierwotnej wyobraźni i do niej powraca.

Koncepcja opierająca się na głębokiej prawdzie, o której, jak się zdaje, intelektualistyczna poetyka nowoczesna zapomniała. Wymyka się jej podstawowa specyfika poetyckiej mowy. Na ogół interpretuje ją ona jako specyfikę *signifiant*, które odnosiłoby się na swój sposób do zawsze tego samego *signifié*, wyrażalnego równie dobrze — o ile nie lepiej — w niepoetyckim języku egzegety czy krytyka. W ten sposób grzeszy ona *per ignoratio elenchi*. Jeśli rzeczywiście to samo *signifié* jest wyrażalne inaczej, to po co poezja? Po co metrum, rymy, inwersja, paradoksyzm, powtórzenie, po co wszystkie figury? Modna obecnie teoria dwuznaczności przynosi na to pytanie bardzo skąpą odpowiedź. Wielość znaczeń zadowala jedynie zasadę ekonomii. Jeśli poezja ma za zadanie zebrać w jednym zdaniu to, co proza mogłaby powiedzieć w kilku, to przywilej

jest niewielki. My nie skąpimy słów do tego stopnia, by odczuwać prawdziwy „zachwyt" wobec skrótu. Być może należałoby widzieć w teorii zrównującej poetyckość z „bogactwem" semantycznym dalekie echo mieszczańskiej oszczędności. Mało *signifiants* dla wielu — ba, dla nieskończoności — *signifiés* — oto, co się nazywa dobrą inwestycją językową.

Jakościowe przekształcenie *signifié* to jest właśnie cel całej poezji i całej literatury. Pod tym względem retoryka miała rację. Ale pozostaje pytanie, czy to rzeczywiście chodzi o powrót do obrazu. Ta koncepcja natrafia faktycznie na dwa zarzuty:

1. Znaczenie przenośne nie zawsze jest bardziej „konkretne" niż znaczenie właściwe. Przykładów jest tu wiele. /Naprawić pozornie/ czy to jest bardziej konkretne niż /naprawić/, czy /statek/ jest mniej abstrakcyjnym *signifié* niż /żagiel/?

2. Znaczenie, nawet rzeczywiście konkretne, niekoniecznie wprowadza „obraz". Nie chcielibyśmy tu zaczynać ponownie starej dyskusji o myśli bez obrazów lub z obrazami. Chcemy się jedynie przeciwstawić pomieszaniu, jakie zdaje się ustalać między *signifié* a desygnatem. Ponieważ rzeczywiście desygnat „lisa" jest konkretny, tzn. zmysłowo postrzegalny, podczas gdy desygnat „chytrusa" nim nie jest, czy mamy stąd wysunąć wniosek, że nie można zrozumieć zdania „ten człowiek jest lisem" bez wyobrażenia sobie faktycznie zwierzęcia? Nic nie jest mniej pewne. A w wypadku figur typu „niebieska samotność" czy „biała agonia" (Mallarmé), jak sobie wyobrazić niewyobrażalne?

Kwestia pozostaje więc otwarta. Sam przyjąłem gdzie indziej teorię znaczenia zwanego „emocjonalnym". Pod tym słowem, zapożyczonym z terminologii tradycyjnej, teoria wygląda na bezsens. Trzeba ją będzie kiedyś podjąć. Ale jakakolwiek byłaby odpowiedź na podstawowe pytanie o naturę znaczenia poetyckiego, zawsze trzeba byłoby wskazać, że sama struktura figury zmusza do jego postawienia.

Valéry pisał:

> Poeta, nie wiedząc o tym, porusza się w porządku relacji i transformacji możliwych, postrzegając i śledząc jedynie ich chwilowe i szczególne przejawy, które są dla niego ważne w danym momencie jego wewnętrznego działania [25].

Poszukiwanie tego „porządku relacji i transformacji" to jest właśnie przedmiot retoryki dyskursu, której majestatyczny marsz, nieszczęśliwie przerwany w XIX w., powinna podjąć nowoczesna poetyka. „Wojna retoryce" wykrzykiwał Hugo. Trzeba było poczekać na Mallarmégo i Valéry'ego, by autentyczni poeci znowu odkryli trafność retoryki jako wiedzy o możliwych formach dyskursu literackiego. A jednak przesąd trwa

---

[25] P. Valéry, *Questions de poésie*. W: *Oeuvres*. Pléiade, Paris t. 1, s. 1290

jeszcze dziś. Teoria figur gwałci dwie święte zasady rozpowszechnionej obecnie estetyki literackiej: jedyność dzieła z jednej strony, jego jedność czy całość z drugiej. Czyniąc z figur rodzaj powszechników językowych możliwych do przetransponowania z jednego poematu na drugi i od jednego poety do drugiego, zaprzecza temu, co stanowi specyfikę sztuki literackiej, jej jedyny charakter, jej istotną indywidualność. „Każdy diament jest jedyny i podobny tylko do siebie samego" mówi hinduskie przysłowie nie znające chemii. Skądinąd, wydobywając z dyskursu segmenty, rozkładając go na formy niewątpliwie połączone i nawzajem na siebie oddziałujące, ale jednak możliwe do oddzielenia, zaprzecza się tej totalnej jedności, tej zwartości bez szczelin, która czyni z dzieła całość zamkniętą w sobie. A na horyzoncie poetyki strukturalnej wstaje straszliwe widmo maszyny, automatycznej produkcji poematów na podstawie tabeli figur z kart perforowanych. Ale uspokójmy się. Pozostaje rolą geniuszu i natchnienia uruchomienie tych form jedynie możliwych, a potem napełnienie ich treścią zarazem oryginalną i poetycko prawdziwą. To nie jest rzeczą łatwą. Niech ci, którzy w to wątpią, sami spróbują.

Przełożyła *Krystyna Falicka*

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

TZVETAN TODOROV

SYNEKDOCHY

1

Zacznijmy od następującego stwierdzenia: od kilku lat można zauważyć we Francji rozkwit refleksji poświęconej figurom (ten przedmiot badań zastępuje się jeszcze czasami jedną z jego odmian, zaborczą metaforą, która wciąż zmierza do tego, by wszystko podporządkować sobie). Analiza założeń przyjętych przez Gérarda Genette'a czy Jacques'a Derridę bądź też ujawnionych w eksplikacyjnych i porządkujących pracach współczesnych badaczy retoryki, takich jak Jean Cohen, Francis Edeline czy Jacques Durand (subtelnością wywodu wyraźnie prześcigających swych historycznych poprzedników), podobnie jak analiza domysłów sformułowanych przez Benveniste'a i Barthes'a, pozwala stwierdzić, że figury rządzą nie tylko użyciem językowym, lecz także innymi systemami symbolicznymi. Czy stanowi to symptom rzeczywistego rozbudzenia zainteresowań, które po wiekach niepamięci bądź lekceważenia kierują się — pośpiesznie mówiąc — w stronę języka?

Potraktujmy dosłownie formułę Nietzschego: „Figury retoryczne to istota języka".

2

Od czasów Cycerona figury definiuje się poprzez odniesienie do czegoś, czym nie są, poprzez odniesienie do innego wyrażenia, które mogłoby znajdować się na ich miejscu. Tak wyglądają teorie substytucyjne, opierające się na możliwości semantycznej ekwiwalentyzacji dwu *signifiants* — dosłownego (właściwego) i przenośnego (figuratywnego). Okreś-

[Tzvetan Todorov — zob. notki o nim w: „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4, s. 293; 1973, z. 1, s. 269; 1977, z. 3, s. 307.

Przekład według: T. Todorov, *Synecdoques*. W zbiorze: T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartmann, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*. Paris 1979, s. 7—26.]

lenie nienacechowane (właściwe) staje się natychmiast czymś w rodzaju normy, jeśli nawet nie będzie zgody co do jej istoty. Znakomita większość współczesnych teorii usiłowała wyłącznie udoskonalić, wyszlifować podaną definicję. Figura stanowi odchylenie od normy [*un écart de la norme*], wyrażenie przenośne mogłoby być zastąpione innym wyrażeniem — bardziej zwyczajnym, powszedniejszym, prostszym, itd. Otóż to uporczywie powtarzane ujęcie spotyka się z kilkoma zastrzeżeniami. Przytoczmy je w skrócie:

1. Zgadzamy się, że nie wszystkie odchylenia od normy stają się figurami; nikt jednak nie zaproponował kryterium rozdzielającego odchylenia-figury i odchylenia nie posiadające charakteru figuratywnego. Definicja jest więc co najmniej niepełna: brak jej *differentiae specificae.*

2. A jaką cenę trzeba by zapłacić za stwierdzenie odwrotne, utrzymujące, że wszystkie figury są odchyleniami?

Odchylenie — lecz od czego? Powiada się — od normy. Utożsamienie jej z kodem językowym było marzeniem współczesnych badaczy retoryki. To prawda, że pewna liczba figur stanowi pogwałcenie języka (taki charakter ma większość tzw. metaplazm [*métaplasmes*] Klinkenberga). Ale liczba ta odpowiada zaledwie części figur; dla reszty normy trzeba szukać nie w języku, lecz w wypowiedzi określonego typu. Tak więc Jean Cohen stworzył normę wypowiedzi naukowej, opisanej wcześniej przez Piusa Serviena, który stwierdził, że wypowiedź taka ze swej istoty eliminuje wieloznaczność, łatwo poddaje się parafrazie, przywiązuje znikomą wagę do rytmu. Oczywiście można następnie oświadczyć, że inny jeszcze rodzaj wypowiedzi (wypowiedź poetycka, ale dlaczego nie prasowa bądź potoczna, itd.) stanowi odstępstwo od wyżej podanych reguł. Ile jest warte takie spostrzeżenie? Reguły języka odnoszą się do wszystkich wypowiedzi [*discours*], reguły rządzące wypowiedzią odnoszą się wyłącznie do niej samej. Stwierdzenie, że brak ich w innej wypowiedzi, stanowi tautologię. Każda wypowiedź zorganizowana jest według własnych zasad, których nie da się wywieść z jej odwrotności. Odrzucenie tego stanowiska prowadzi do traktowania krzeseł jako zdeformowanych stołów.

Założenie, że figury są odstępstwem od normy, nie stanowi zatem błędu, lecz raczej pomysł o wątpliwej, jak się wydaje, p r z y d a t n o ś c i. Jeśli zaś ograniczyć się do przypadków pogwałcenia kodu językowego, to odstępstwa te tworzą wraz z figurami dwa krzyżujące się zbiory. Naturalnie sam ten fakt (dlaczego pewne sposoby naruszania normy postrzega się jako figury?) zasługuje na uwagę, lecz nie wyjaśnia istoty figur.

Wystarczy jednak, by odmówić racji współczesnym przeciwnikom teorii odchyleń. I to nie tylko dlatego, że odrzucenie podanej definicji często kryje, jak pokazało — zgotowane Cohenowi — prawdziwe „polowanie na czarownice", obskurantyzm starej daty, według którego literatura jest nierozpoznawalna, ale także dzięki zasadzie, którą można

by nazwać „względną niezależnością obserwacji odnoszącej się do ideologii”. Jeśli opisuje się figurę jako pewien rodzaj powtórzenia, opis może być poprawny, jeśli nawet norma, wbrew przypuszczeniom badacza retoryki, nie wyklucza powtórzeń. Teoria odchyleń chybia na płaszczyźnie wyjaśniania, ale niekoniecznie na płaszczyźnie opisu.

3

Nie tak jednak zdefiniował figurę Arystoteles. Według niego nie mamy do czynienia z zastępowaniem wyrażenia dosłownego przez przenośne, lecz z pojawieniem się znaczenia przenośnego w miejsce dosłownego. Korzyści wynikające z tego ujęcia są oczywiste: gdy słowo ma więcej niż jedno znaczenie, w miejsce wątpliwej ekwiwalentyzacji semantycznej dwu wyrażeń przyjmuje się jako podstawę porównania jego niezaprzeczalną tożsamość z sobą samym (dźwięki lub znaki graficzne). To zaś wystarcza, by odrzucić koncepcję znaczenia właściwego (etymologicznego) i zastąpić ją pojęciem znaczenia niezależnego od kontekstu, które w obrębie systemu synchronicznego uznaje się za podstawowe (w większości wypadków łatwe do ustalenia).

Badacze retoryki ustawicznie mylili obie operacje, zachowując się tak, jakby nie było między nimi żadnej różnicy. Ograniczę się do jednego tylko przykładu, zaczerpniętego z książki Hedwig Konrad:

> Słowa stwarzające ów dziwny efekt określa się innymi wyrazami [*termes transposés*] i mówi się w tym przypadku o z m i a n i e z n a c z e n i a. Metafory są więc specyficzną formą owych zmian ⟨...⟩. A zatem użyty metaforycznie rzeczownik ogon, ogonek [*queue*] znaczy tyle co kolejka [*file*].

Czym można tłumaczyć tę „pomyłkę”? Niewątpliwie nierozróżnianiem *signifiant* i *signifié*, a ściślej mówiąc, handicapem typowym dla semantyki: nie można mówić o słowach bez pomocy słów. Ponieważ drugie znaczenie wyrazu „ogonek” łatwo jest (w przybliżeniu) sparafrazować przez „kolejkę”, odwołano się w opisie do innego słowa, „kolejka”. Następnie operacja metalingwistyczna (nadanie nowej nazwy drugiemu znaczeniu wyrazu „ogonek”) została sama potraktowana jako operacja metaforyczna. Stąd w klasycznych traktatach retorycznych przełożenie metafory na wyrażenie „dosłowne” postrzega się jako próbę przywrócenia słowa właściwego w miejsce metafory. Stąd chybione oburzenie np. Bretona: poeta nie chciał powiedzieć niczego poza tym, co faktycznie powiedział, ale słowa w metaforach mówią coś innego, niż zwykle znaczą.

Fontanier jest jednym z niewielu retoryków, którzy świadomi są różnicy między obiema operacjami. Według niego t r o p y polegają na zastąpieniu jednego *signifié* przez inne, przy czym *signifiant* pozostaje nie zamienione; f i g u r y natomiast na zastąpieniu jednego *signifiant* przy tym samym *signifié*. Stąd bierze się sławny dzisiaj, a nie w tamtej epoce, spór o katachrezę. Dl Fontaniera, tak jak wcześniej dla Beauzée, nie ma figury, nie istnieje bowiem słowo, którym dałoby się zastąpić takie

wyrażenie jak n o g a stołu czy s k r z y d ł o wiatraka. Ale może jakaś istotna opozycja mieści się w drugim końcu tego łańcucha: nie pomiędzy osobliwym przypadkiem katachrezy, której aktualne *signifiant* nie podlega wymianie na inne, lecz pomiędzy osobliwym typem a l e g o r i i, gdzie substytucja taka jest możliwa, a wszystkimi pozostałymi figurami, gdzie takiej możliwości nie ma.

4

Aforystycznie ujęta zasada, zgodnie z którą metafora jest wyjątkiem od reguły, znajduje naturalne dopełnienie w swym przeciwieństwie: metafora stanowi regułę. Jeden z wariantów tej koncepcji rozwinął Vico; Hamann i Herder, Condillac i Rousseau podjęli inne wątki. Derrida omówił dwa ostatnie warianty, warianty zresztą znakomite. Według Vico język pierwotny — widziany jedynie z dzisiejszej perspektywy — był metaforyczny:

> Sądzimy, że udowodniliśmy, iż wszystkie tropy, których liczbę redukujemy do czterech (metafora, metonima, synekdocha, ironia) nie były — jak dotąd chciano — wymysłami pisarzy, lecz niezbędnymi środkami wyrazu, którymi posługiwały się wszystki pierwotne narody o duszy poetyckiej.

W początkach istnienia języka tropy te były jedynym sposobem wypowiadania się, sposobem prostym i powszechnym; stanowiły wyrażenie właściwe, gdy tymczasem to, które teraz tak nazywamy, jest w rzeczywistości pochodne, późniejsze. Ta „wcześniejszość" [*antériorité*] tłumaczy się m.in. faktem, że z początku szukano „naturalnych związków" między znakami i znaczeniami; z tego zresztą powodu „narody z początku milczące zaczęły wypowiadać się poprzez pismo" (ową formalną tożsamość pisma, ściślej mówiąc, hieroglifów i figur retorycznych, stwierdził już Klemens z Aleksandrii: hieroglify przekazują również znaczenia „dzięki symbolom i tropom").

Nietzsche przyjmuje dla odmiany, że metaforyczny charakter ma cały język dzisiejszy. Słowo (pojęcie) określa jakiś fakt lub zjawisko tylko poprzez abstrakcję, pomijając wiele ich cech.

> Każde pojęcie rodzi się z identyfikacji tego, co nie jest identyczne. Z pewnością nie znajdziemy dwu jednakowych egzemplarzy liści, a zatem pojęcie liścia stworzono w wyniku rozmyślnego pominięcia różnic indywidualnych, dzięki zapomnieniu pewnych cech charakterystycznych.

Ale to utożsamienie części z całością stanowi figurę retoryczną: synekdochę (Nietzsche nazywa ją raz metaforą, raz metonimią). Język zbudowany jest więc z tropów: „Bez metafory nie ma trafnej wypowiedzi ani faktycznego poznania". Dlatego metafora staje się cechą wyróżniającą ludzkości. Nietzsche mówi o

owym instynkcie, który popycha do tworzenia metafor, podstawowym instynkcie człowieka, instynkcie, z którego ani na moment nie można uczynić abstrakcji, ponieważ w ten sposób zrobiłoby się abstrakcję z samego człowieka,

i nazywa człowieka zwierzęciem budującym metafory [*un animal métaphorique*].

Wyrażenia te są z pewnością mniej „metaforyczne", niż na to wyglądają. Kiedy współcześni językoznawcy w wyniku badań nad komunikowaniem się zwierząt zadają pytania o cechy szczególne języka ludzkiego, dochodzą do wniosków bliskich poglądom Nietzschego. Jedną z cech będzie możliwość używania słów w znaczeniu, które nie było dotąd znane członkom wspólnoty językowej, a mimo to jest przez nich doskonale rozumiane; inaczej mówiąc, jest to zdolność tworzenia metafor.

Teoria Nietzschego wyrysowała granice owego pedantycznego umysłu, w imię którego wzywa się do usunięcia z wypowiedzi wszystkich metafor, jeżeli poszukuje się prawdy, wiadomości lub nauki. Jest to tylko, jak mówi Nietzsche, wymóg posługiwania się metaforami zużytymi. „Wiedza bowiem to operowanie metaforami, które cieszą się najszerszym uznaniem", natomiast zyskanie „wiarygodności wymaga użycia metafor powszechnie stosowanych".

Lecz jeśli się mówi, że wszystko w języku jest metaforą, że jedyna różnica istnieje między „zwyczajem a nowością", „częstością a rzadkością", to odmawia się metaforze oryginalności, kwestionuje się wręcz jej istnienie. „Tylko dzięki zdolności zapominania — pisze Nietzsche — człowiek może uwierzyć, że posiadł prawdę". Ale zapominanie istnieje. Odrzucić zapominanie to odrzucić zmienność, historię, jakby powiedział de Saussure, różnicę między synchronią a diachronią. Jeśli diachronicznie patrząc, cały język jest metaforyczny, to w przekroju synchronicznym charakter taki ma tylko jakaś jego część. Badanie początków wywodzi się paradoksalnie z myślenia ahistorycznego.

5

Obok „klasycznej" teorii metafory jako wyjątku i teorii „romantycznej", gdzie metafora stanowi regułę, istnieje jeszcze trzecia, którą nazwać by można „formalną"; trzymając się przekroju synchronicznego, usiłuje ona opisać zjawisko językowe samo w sobie. Teorię tę zaprezentował już Arystoteles w postaci, prawdę mówiąc, niefortunnej, nie tylko z powodu wiary w istnienie znaczenia właściwego, lecz także z powodu przekonania, że nowe znaczenie z a s t ę p u j e stare. I. A. Richards pierwszy zauważył, że mamy do czynienia raczej z interakcją niż z substytucją. Znaczenie podstawowe nie znika (w przeciwnym razie nie byłoby metafory), ono schodzi na drugi plan, ustępując miejsca znaczeniu metaforycznemu. Między tymi dwoma znaczeniami ustala się związek, który jak się wydaje, jest potwierdzeniem ich tożsamości, nadaniem im równoważności

(„jak samo to słowo wskazuje”). Lecz i owa równoważność czy tożsamość nie stanowią relacji prostej. Badanie metafory staje się rozdziałami w pracy nad interakcją znaczeń (metaforycznych lub nie). Zagadnieniu temu William Empson poświęcił swe fundamentalne dzieło, *The Structure of Complex Words*, będące pierwszym teoretycznym ujęciem problemu znaczeń złożonych [*des sens multiples*].

Oczywiście wyjaśnienie to dotyczy tylko tropów. Co do figur natomiast (gdzie nie następuje zmiana znaczenia) to w starych traktatach retorycznych znajdziemy inną ciekawą sugestię: figury stanowią część związków zachodzących między jednostkami językowymi, te, które potrafimy zidentyfikować i nazwać. Powtórzenia, antytezy, gradacje, chiazmy to jakby geometryczne wzory nałożone na przezroczystą materię języka, to jakby siatka, przez którą zaczynamy postrzegać to, co dotychczas cieszyło się niewidzialnością tego, co „naturalne”: język. Figura retoryczna to język postrzegany jako taki, to to, co Novalis nazwał *Selbstsprache*, a Chlebnikow *samowitaja riecz.*

6

Tę względną niezależność opisu w stosunku do objaśnienia można zilustrować poprzez odwołanie się do analizy zastosowanej przez Grupę Mi wobec tropów, a zwłaszcza synekdochy. Zupełnie jak owa pogardzana przez lata trzecia z córek, która w baśniach bądź w tragedii *Król Lear* okazuje się ostatecznie tą najpiękniejszą czy najinteligentniejszą, tak samo Synekdocha, długo nie doceniana, prawie zapomniana na rzecz swych starszych sióstr Metafory i Metonimii, staje się — zgodnie z przewidywaniami Fouquelina i Cassirera — podstawową figurą retoryczną.

W badaniach poświęconych synekdosze Grupa Mi potraktowała serio akceptowaną dziś przez licznych autorów zasadę, która pociąga za sobą określone konsekwencje. Analiza jest trafna, jeśli zasada jest prawdziwa, tzn. że można dokonać dekompozycji słowa w planie semantycznym. Dekompozycja ta, nazywana dziś semiczną lub komponencjalną, tworzy — zdaniem badaczy z Liège — dwa typy. Jeden ma charakter łączny [*conjonctif*] i materialny: fotel musi składać się z siedzenia, i oparcia, i poręczy, i nóg, itd. Druga jest rozłączna i pojęciowa: kulę może stanowić głowa, lub piłka, lub arbuz, itd. Innymi słowy w tym drugim przypadku porównanie głowy, piłki, arbuza pozwala na znalezienie ich wspólnej cechy [*sème*], traktowanej jako klasa (zgodnie ze zdrowym rozsądkiem „kulistość” byłaby jedną z własności „głowy”, lecz z punktu widzenia logiki „głowa” jest elementem klasy „kul”).

Z drugiej zaś strony łańcuch znaczeniowy można rozciągać w dwu kierunkach, zamykając go w ten sposób, stąd rozróżnienie synekdochy uogólniającej [*généralisante*] i uszczegółowiającej [*particularisante*]. Uogólnienie zależy oczywiście od charakteru dekompozycji: przedmiotowej

bądź pojęciowej: „»Część« przedmiotowa jest mniejsza od całości, podczas gdy »część« semiczna przewyższa całość stopniem uogólnienia”.

Synekdocha polega na użyciu słowa w znaczeniu, które jest częścią innego znaczenia tego samego słowa; zgodnie z jednym lub drugim rodzajem dekompozycji, jednym lub drugim kierunkiem. Słynny „żagiel” użyty w znaczeniu bliskim słowu „statek” stanowi synekdochę materialną uszczegółowiającą. Słowo „człowiek” użyte w znaczeniu bliskim słowu „ręka” to przykład synekdochy uogólniającej, itd.

Metafora nie jest niczym innym, jak tylko podwójną synekdochą. Wygląda to tak, jakby znaczenie pośredniczące [*un sens intermédiaire*], stanowiące tę samą część dwu wchodzących w grę znaczeń, odpowiadało synekdochicznemu ujęciu znaczenia jednego i drugiego. Aby podporządkować je wspólnemu *signifiant* (tak jakby nie było dwóch znaczeń, lecz jedno), przystępujemy „najpierw” do synekdochicznego przedstawienia każdego z nich. Np. przymiotnik /giętka/ jest synekdochicznym określeniem /brzózki/ i /dziewczyny/, co pozwala nadać słowu „brzózka” pewne znaczenie metaforyczne, bliskie znaczeniu „dziewczyna”.

Także metonimia stanowi podwójną synekdochę, lecz w przeciwnym kierunku: metonimia to symetryczna odwrotność metafory. Każde z dwu znaczeń funkcjonuje tutaj jako synekdochiczne ujęcie trzeciego, obejmującego pozostałe. Jeśli nazywa się autora, aby mówić o jego dziełach, to jeden i drugie działają jak synekdocha, wobec obszerniejszej całości, obejmującej życie, dzieła itd. Wprowadzenie równoważności obu znaczeń staje się możliwe, ponieważ oba należą do tego samego zbioru.

Nie dostrzeżono jeszcze wszystkich konsekwencji owej logicznej analizy. Oto jedna z nich, zupełnie prosta, wyraźnie ilustrująca nieuwagę towarzyszącą po dzień dzisiejszy faktom retorycznym: Freudowską kondensację Jakobson utożsamia z synekdochą, Lacan — z metaforą. Czy jest w tym sprzeczność? Nie, ponieważ metafora to podwójna synekdocha.

7

Po co klasyfikować figury retoryczne? To, co zarzuca się dawnym retorom, to właśnie ich klasyfikacje, które nie objawiają nam żadnych istotnych właściwości figur (nie mówiąc o logicznych niekonsekwencjach, zachodzących na siebie podziałach itd.). Pozytywny wkład językoznawców polega na poszukiwaniu, poza poszczególnymi figurami, jakichś nadrzędnych kategorii, a także tworzenia kombinacji, których produktem są figury. W tym sensie, powiada Frye, klasyfikacja jest eksplikacją.

Te kategorie są różnorodnych typów. Najbardziej oczywisty dotyczy charakteru jednostek językowych, w których figura się urzeczywistnia. Ten ciąg kategorii rozpada się zresztą natychmiast na dwie grupy, stosownie do tego, czy się bierze pod uwagę rozmiary tych jednostek, czy ich płaszczyznę (punkt widzenia syntagmatyczny i paradygmatyczny).

W pierwszej grupie można wydzielić następujące poziomy: 1) pojedyncza głoska (lub litera), 2) morfem (lub wyraz), 3) syntagma, 4) zdanie (lub wypowiedzenie). W drugiej zaś grupie wyróżniamy: 1) dźwięki lub znaki graficzne, 2) składnię, 3) semantykę. W obrębie tej ostatniej klasy należy przeciwstawić odniesienia syntagmatyczne odniesieniom semantycznym paradygmatycznym. Oczywiście pewne figury należą do kilku kategorii naraz, np. powtórzenie będące repetycją dźwięków (liter), a zarazem znaczeń.

Drugi wymiar, mniej oczywisty, dotyczy działań, w wyniku których powstaje figura. Grupa Mi i Jacques Durand zgodnie wymieniają cztery operacje: dodawanie, kasowanie, substytucję (tj. kasowanie i dodawanie), permutację. Z punktu widzenia logiki podział taki jest bez zarzutu, lecz można spytać, w jakim stopniu odpowiada on istotnym właściwościom figur i czy nie jest aby prostym zabiegiem mnemotechnicznym. Ullmann wprowadził potrójną klasyfikację zmian semantycznych: rozszerzenie, ograniczenie i przesunięcie; ale czy stanowi to jakiś postęp w wiedzy o figurach?

Nie uzgodniono jeszcze stanowiska w sprawie innych kategorii, które trzeba by wprowadzić do tej kombinacji. Jacques Durand udowodnił, że w relacji łączącej dwa wyrazy można precyzyjnie wyróżnić następujące stopnie: identyczność, podobieństwo, różnicę i przeciwieństwo; grupa z Liège natomiast klasyfikuje te operacje jako proste, cząstkowe, całościowe itd. Można też oprzeć się na kategoriach językoznawczych, takich jak używane przez Jeana Cohena znaczenie ustalone [*posé*] i domniemane [*présupposé*], albo takich jeszcze jak wieloznaczność, harmonia [*accord*] itd. (żadna z tych klasyfikacji nie jest ostateczna).

8

Jeśli autor okresu klasycyzmu używa w sensie metaforycznym słowa „płomień", to nie znaczy, że chce on powiedzieć „miłość". Pragnie jedynie uchwycić znaczenie, którego nie można dokładnie określić za pomocą żadnego innego *signifiant*. Użyte w ten sposób słowo „płomień" jest środkiem najbardziej precyzyjnego oznaczenia tego, co faktycznie znaczy. „Płomień" nie oznacza m i ł o ś c i w takim sensie, w jakim „miłość" oznacza m i ł o ś ć.

Jaka jest zatem w tym przypadku rola słowa „miłość"? Dlaczego tak często je przywoływano? Znaczenie łączy się nierozdzielnie ze słowem (*signifié* odpowiadające określonemu *signifiant*), jedno nie może istnieć bez drugiego, jedno *signifié* nie może być określone przez dwa *signifiants*. Słowa jednakże nie są samotnymi wyspami, stykają się ze sobą i tworzą jeśli nie system, to przynajmniej pewną całość. Jedyność związku między *signifiant* i *signifié* nie wyklucza relacji łączącej jedno *signifié* z innym. Tak więc użyte metaforycznie słowo „płomień" przywołuje słowo „miłość" (lecz go nie oznacza). Można powiedzieć, że „miłość" stanowi

najbliższą peryfrazę, przez którą można odtworzyć znaczenie użytego metaforycznie słowa „płomień".

W obrębie systemu słownictwa istnieją dwa rodzaje związków mających na pierwszy rzut oka coś wspólnego ze znaczeniem, lecz na tyle zróżnicowanych, by zasługiwać na odrębne nazwy. Związek między *signifiant* „płomień" i *signifié* „płomień" nazwijmy znaczeniem [*signification*], natomiast związek łączący *signifié* „płomień" i *signifié* „miłość" — symbolizacją [*symbolisation*]. Tropy podsuwają nam zasady [*code*] symbolizacji, wyrażają bowiem różne możliwe związki między jednym *signifié* a drugim, ściślej mówiąc, między stroną symbolizującą coś a tym, co symbolizowane. Związek symboliczny polega na trwałym skojarzeniu dwu istot tej samej natury, które mogą istnieć niezależnie od siebie.

Większość własności powszechnie przypisywanych znakom powinna by odnosić się do symboli. Mówi się np., że *signifié* stało się *signifiant*, wyzwalając reakcję łańcuchową. Otóż to tylko symbolizacja może się przedłużać w ten sposób, tworząc nieskończone łańcuchy; znaczenie ogranicza się do połączenia jednego *signifiant* z jednym z *signifiés*.

9

Trzeba raz jeszcze sięgnąć do teczki z napisem „arbitralność znaku".

Ten stary problem sprzed dwustu lat został odświeżony przez de Saussure'a, który stwierdza arbitralność znaków, i całkiem niedawno przez Benveniste'a, który temu zaprzecza: znak nie jest arbitralny, l e c z konieczny. Rozgorzała długa dyskusja; jej podsumowanie można znaleźć w rozprawie Englera.

Problem nie jest zupełnie jasny; wszystko zależy od tego, czy mówimy o znakach, czy o symbolach. Relacja między *signifiant* i *signifié* jest z konieczności niemotywowana [*immotivée*]: trudno wyobrazić sobie, by szeregi znaków graficznych lub pasma dźwięków były podobne do jakiegoś znaczenia (bądź graniczyły ze sobą, itd.). Jednocześnie wymieniona relacja jest k o n i e c z n a w tym sensie, że *signifié* nie może istnieć bez *signifiant* i odwrotnie. Jeśli natomiast chodzi o symbol, to relacja między stroną symbolizującą coś a tym, co symbolizowane, nie jest konieczna (albo „arbitralna"), oba elementy mogą istnieć poza tym związkiem; z tego samego powodu relacja ta może być tylko m o t y w o w a n a, w przeciwnym razie nic nie skłaniałoby do jej wyznaczenia. Nie ma więc znaków motywowanych częściowo lub w porównaniu z innymi; relacja znaczeniowa zakłada bowiem brak motywacji, gdy tymczasem w s z y s t k i e symbole są motywowane, a nie tylko niektóre z nich, chociaż w różny sposób. Odnotował to Benveniste w jednej ze swych prac:

> W odróżnieniu od znaku językowego te liczne *signifiants* i to jedyne *signifié* ⟨używając naszej terminologii: związek między elementami symbolizującymi coś a tym, co symbolizowane⟩, są stale połączone stosunkiem motywacji.

O co chodzi, kiedy się mówi o „motywacji znaku”? Weźmy na początek przykład najczęściej cytowany, onomatopeje: „kuku” i „burczenie” to wyrazy uważane za znaki motywowane, przypominają bowiem przedmioty, które desygnują. Ale widać od razu, że motywowana jest nie relacja znaczeniowa, lecz relacja denotowania (bądź odniesienia [*référence*]). Dźwięki „kuku” nie są podobne (nie mogą być podobne) do k u k u ł k i, lecz do odniesienia (śpiew ptaka) lub do jego pojęciowego przedstawienia (które zastępuje owo odniesienie i w żadnym wypadku nie jest tożsame z *signifié*). W tym sensie denotacja stanowi szczególny przypadek symbolizacji.

Mówiąc o arbitralności (a chcąc powiedzieć o braku motywacji), de Saussure nie mylił relacji znak i jego odniesienie oraz relacji między *signifiant* i *signifié*. Jest skądinąd zupełnie świadom istnienia owego związku, a dla swojego opracowania użył szczególnej nazwy: *l'onymique*. „Najbardziej banalny przypadek w semiologii to sytuacja, kiedy (na skutek przypadkowego doboru przedmiotów desygnowanych) staje się ona po prostu onymiką [*l'onymique*]”. Przedmiot odniesienia to — według niego — byt wobec języka „zewnętrzny”.

Drugi rodzaj motywacji pochodzi od tropów. Dźwięki składające się na słowo „żagiel” i znaczenie tego słowa stanowią relację niemotywowaną, natomiast znaczenie słowa „żagiel” oraz znaczenie (prowizorycznie określane słowem) „statek” stanowią relację motywowaną; tak, ale pierwsza dotyczy tylko znaczenia, druga zaś — symbolizacji. Ta motywacja jest możliwa, albowiem dwa znaczenia mogą być do siebie podobne (bądź jedno może być częścią drugiego, itd.), tak jak w przypadku słowa „kuku” były podobne do siebie *signifiant* i przedmiot odniesienia; natomiast *signifiant* i *signifié* nie mogą wykazywać żadnego podobieństwa.

Pozostaje jeszcze trzeci rodzaj „motywacji”, motywacja morfologiczna typu gruszka/grusza, jabłko/jabłoń. Jakobson słusznie rozszerzył to pojęcie, mówiąc o motywacji diagramatycznej. Wystarczy jednak przyjrzeć się kolejno jego przykładom, by przekonać się, że nie dotyczą one nigdy jednego znaku, lecz relacji między kilkoma znakami. Powiedzmy, że stosunek następstwa, gradacji lub antytezy realizujący się w planie *signifiant* może przypominać pewne powiązania w obrębie planu *signifié*, ale to już nie znaczenie jest motywowane, lecz organizacja wypowiedzi.

10

Język, który jest systemem znaków, został opanowany w takim stopniu przez wiele innych kodów będących w całości systemami symbolicznymi, że można powiedzieć, iż k o m u n i k a c j a przebiega właśnie poprzez system symboli, a nie znaków (co się nie zgadza z „romantyczną” teorią metafory: chodzi tu bowiem o synchronię, a nie o diachronię, o wyparcie jednego systemu przez inny. Można także myśleć — jak Vico —

że relacja znaczeniowa zastąpiła symbolizację). Nie tylko z powodu owej od dawna notowanej ale i nie docenianej formy języka zwanej „etymologią ludową”, lecz także z powodu tej, którą Jakobson przez analogię nazwał „etymologią poetycką”, gdzie dzięki paronomazji poeta stwarza wrażenie, że znaczenia dwu słów wiążą się ze sobą nie tylko w gwarze i w mowie eufemistycznej, gdzie występowanie figur retorycznych jest oczywiste, ale i w najprostszych przypadkach komunikacji potocznej, gdzie mówiąc jedno, mówi się także „coś innego” dzięki użyciu synekdoch, metafor, antyfraz i metonimii. G. Genette wykazał, że Proust — bardziej niż rasowy językoznawca czy semiolog — zdawał sobie sprawę z rozpowszechnionego stosowania „języka figuratywnego [*langage indirect*]”. Użycie tej formy języka nie jest cechą salonu Guermantów: kiedy młody Dogon posługuje się eufemizmami, dokonuje tego dzięki metaforze, kiedy natomiast nazywa narządy seksualne dosłownie, zaznacza poprzez metonimię, iż osiągnął wiek, w którym trzeba znać się na rzeczy.

W mniejszym jeszcze stopniu dziwić będzie spostrzeżenie, że także inne systemy używane w komunikacji społecznej działają poprzez symbole, a nie znaki. Nie jest dziełem przypadku, że Gelb odkrywa relację *pars pro toto* u podstaw pisarstwa; że Frazer i Mauss opisują „język” magii za pomocą określeń *quasi*-retorycznych; że podobnie czyni Freud, i to nie tylko w odniesieniu do potocznej komunikacji językowej, lecz również w stosunku do marzeń sennych; i że okazuje się dziś, iż reklama czerpie z nich pełną garścią. Grupa z Liège postawiła sobie wyraźne zadanie odnajdywania figur retorycznych w systemach niewerbalnych. Znajdą je nie dzięki szczęśliwym przypadkom, lecz dlatego, że figury opisują różnorodne odniesienia między elementami symbolizującymi i symbolizowanymi. Freud już wcześniej zauważył ten związek:

> Nie ma specjalnej symboliki marzenia sennnego, te same symbole spotykamy w każdym nieświadomym wyobrażeniu, we wszystkich przedstawieniach zbiorowych, szczególnie ludowych, a więc w folklorze, mitach, legendach, powiedzonkach [*dictons*], przysłowiach, grze słów.

Komentując ten tekst, Benveniste zlokalizował ową symbolikę w przestrzeni językowej, sytuując ją bardziej „w stylu niż w języku”, raczej „w wielkich jednostkach dyskursu niż w małych”, „w starym rejestrze tropów”. Semiotyka stanie się niechybnie symboliczna.

Retoryczny opis figur nie jest może doskonały, lecz ma przynajmniej tę zasługę, że dokonał spisu wielu różnorodnych form i że czuwa nad tym, aby różnica się nie zatarła. Pora zaprzestać zachwytów nad możliwością zredukowania figur zaledwie do dwu: podobieństwa i przyległości. Jeśli nawet wszyscy trzej badacze, tj. Mauss, de Saussure (za pośrednictwem Kruszewskiego) i Freud, posługują się tą dychotomią, to nie ulegajmy przekonaniu, że ta cudowna zbieżność potwierdza prawdziwość opozycji: wszyscy oni odwoływali się po prostu do obiegowej klasyfika-

cji skojarzeń psychologicznych. Jak mówi Nietzsche: „kiedy ktoś ukrywa w zaroślach jakiś przedmiot, szuka go właśnie tam i odnajduje, nie zasługuje na pochwałę za to poszukiwanie i odnalezienie".

Nie da się sprowadzić do metafory ikony [*icône*] Peirce'a, a jego oznaki [*indice*] do metonimii. W przeciwieństwie bowiem do metonimii, gdzie dwa znaczenia (bądź dwa przywołane przedmioty) powinny znajdować się w faktycznej bliskości, oznaka wymaga, by sam znak w jego materialności był związany z tym, co desygnuje. Stąd przykłady Peirce'a: zaimki osobowe (i w ogóle wyrażenia deiktyczne), które z pewnością nie są metonimiami, denotują np. osobę mówiącą, podtrzymującą w ten sposób bezpośredni kontakt z wypowiedzią, albo — dym zamiast ognia, barometr zamiast pogody, chorągiewka zamiast wiatru, są w momencie percepcji w bezpośrednim kontakcie z tym, co desygnują. Właśnie dlatego każde odniesienie, w ścisłym znaczeniu (opis rzeczywistego przedmiotu), dokonuje się za pośrednictwem oznaki, nawet jeśli samo zdanie składa się wyłącznie z „symboli" (w znaczeniu nadanym przez Peirce'a). Peirce, podobnie jak de Saussure, traktuje relację jako sytuującą się poza znaczącą istotą języka. Dlatego też język — zdaniem Peirce'a — może obejść się bez oznak pod warunkiem, że zastąpi się je ostentacyjnymi gestami:

> Egipcjanie nie znali przyimków i zaimków wskazujących, zwracali się więc do Nilu zawsze bezpośrednio. Natomiast Eskimosi szczelnie otuleni skórami niedźwiedzia mają zaimki wskazujące, które odróżniają: ku ziemi, ku morzu, na północ, na południe, na wschód, na zachód.

Jeśli chodzi o ikonę, to powinna ona mieć cechę wspólną z przedmiotem desygnowanym, aby egzemplifikować, pokazywać jego właściwości. Dlatego ikona jest onomatopeją, a czarna plama jest ikoną koloru czarnego. Także metafora może być ikoną, pod warunkiem, że zachowuje cechy przedmiotu desygnowanego (Peirce jest tu więc bliższy Grupie Mi niż swoim komentatorom). Ikony dzieli się na trzy, następująco określane klasy:

> te, które dzielą z przedmiotem przedstawianym proste cechy, to obrazy [*images*], te, które przedstawiają najczęściej relacje dwubiegunowe (lub traktowane jako takie) dotyczące jakiejś rzeczy poprzez relacje pomiędzy własnymi częściami, to diagramy; te, które przedstawiają reprezentatywny charakter tego, co stanowi przedstawienie rzeczywistości przez przeniesienie paralelizmu na inną rzecz, to metafory.

11

Współistnienie w języku relacji znaczeniowej i symbolizacji mogłoby wyjaśniać opozycję na pierwszy rzut oka nieredukowalną: przeciwieństwo między Retoryką a Terrorem, a mówiąc dzisiejszym językiem, opozycję między lekturą wielokrotną, otwartą [*infinie*] a dosłownością prze-

kazu literackiego. Jak można jednocześnie rozumieć wyrazy „dosłownie i wszystkie inne ich znaczenia"?

To tylko znaczenie [*signification*] może być dosłowne. Poeci, którzy tak twierdzili, byli lepszymi językoznawcami niż językoznawcy zawodowi: słowa znaczą tyle, co znaczą, i nie ma innego sposobu powiedzenia tego, co mówią. Każdy komentarz fałszuje ich znaczenie. Kiedy Kafka mówi „zamek", oznacza to z a m e k.

Symbolizacja natomiast jest nieskończona, wszystko, co symbolizowane, może stać się z kolei elementem symbolizującym, otwierając łańcuch znaczeń, którego nic nie zdoła powstrzymać. Zamek symbolizuje rodzinę, państwo, Boga i wiele innych rzeczy. Rimbaud miał rację — nie istnieje żadna sprzeczność między obiema relacjami językowymi.

Teoria literatury będzie potrzebowała i semantyki, i wiedzy o symbolach [*une symbolique*].

Przełożyła *Grażyna Borkowska*

kazu literackiego. Jak [illegible]

i wszystkie [illegible]

To tylko [illegible] może być dosłownie. Poeta, który tak twierdził, był [illegible] zawodowi. słowa znaczą tyle, co znaczą, i nie ma [illegible] sposobu powiedzenia tego, co mówią. [illegible] Każde słowo [illegible] znaczy to, z n a c z y.

[illegible]

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

NOBUO SATO

SYNEKDOCHA, TROP PODEJRZANY

Jak wiadomo, istnieją dwa zasadniczo sprzeczne stanowiska teoretyczne wobec synekdochy, tropu o świetnie znanej nazwie, ale jak najgorzej rozpoznanej identyczności.

Z jednej strony większość badaczy uznawała już od starożytności i nadal uznaje synekdochę za nieco szczególny rodzaj metonimii. Można powiedzieć, że stanowisko to jest dziś reprezentowane przez słynny, już klasyczny, Jakobsonowski dualizm metafora/metonimia. Z drugiej strony dobrze znamy synekdocho-centryzm Grupy Mi, która wprawiła w lekkie zdziwienie wszystkich zainteresowanych problematyką figur retorycznych, oświadczając w swojej *Rhétorique générale*, że metafora i metonimia są w rzeczywistości tylko iloczynem dwóch synekdoch.

Pozostawiając chwilowo na uboczu metaforę, zapytajmy, która z figur jest bardziej podstawowa, metonimia, czy synekdocha. Czy synekdocha to tylko nie przedstawiający większego znaczenia wariant metonimii? Czy też przeciwnie, to metonimia daje się teoretycznie zredukować do podwójnej synekdochy? I czy chodzi tu wyłącznie o kwestię czysto terminologiczną, czy o arbitralną klasyfikację?

Spróbujemy zbadać to zagadnienie, skupiając uwagę na dwóch, jak nam się zdaje, bardzo ważnych studiach: Michela Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (1973) oraz Grupy Mi, *Rhétorique générale* (1970).

Michel Le Guern, wychodząc od Jakobsonowskiego dualizmu, oświadcza wprost: nie istnieje trop naprawdę zasługujący na miano synekdochy, istnieją tylko synekdochy fałszywe, a ich zazwyczaj cytowane przykłady, poddane głębszej analizie, okazują się albo metonimią, albo metaforą, albo też wyrażeniami normalnymi (a więc nie tropami). „Jest zatem rzeczą niemożliwą, aby semantyk posługiwał się tym niejednolitym pojęciem"

[Nobuo Sato japoński romanista, profesor uniwersytetu Kokugakuïn w Tokio, autor m. in. książki *Retorikku kankaku* (1978).

Przekład według: N. Sato, *Synecdoque, un trope suspect*. „Revue d'Esthétique" 1979, nr 1—2, s. 116—127.]

(s. 36), „retoryka klasyczna wprowadza w tym miejscu błędną koncepcję" (s. 38) — oto wyrok, jaki M. Le Guern wydaje na ów podejrzany trop.

Aby nie przeciągać nad miarę rozważań, zajmijmy się jedynie czterema głównymi podgatunkami synekdochy, najpierw zaś synekdochami, w których bierze się I) część za całość oraz II) całość za część.

Całość i część ujęte są według Le Guerna w znaczeniu referencyjnym lub realnym (a nie konceptualnym). Choć nie cytuje on żadnego przykładu, łatwo zrozumieć i przyjąć za nim, że te dwa typy synekdochy są w istocie tylko metonimiami.

> Owszem — pisze — pojęcia wewnętrznej ⟨synekdochy⟩ i zewnętrznej ⟨metonimii⟩ przyległości powinny pozwolić, przynajmniej w teorii, na wytyczenie linii podziału, ale są to kryteria, jakimi trudno się w praktyce posługiwać ⟨s. 29⟩.

Bez wielkiej przesady można by dorzucić, że jest to kryterium również zbyt trywialne, gdyż stosunki między częścią a całością nie zawsze bywają tak proste jak w owym znanym przykładzie *okrętu* wyposażonego w *żagiel*. Jeśli częścią człowieka są włosy, a nie jest nią kapelusz, jakiż będzie status peruki? Czym różni się status żagla (dającego się przecież usunąć) i peruki? Jeśli oczy są częścią człowieka, a nie okulary, to co poczniemy ze szkłami kontaktowymi?

Prawdziwe problemy zaczynają się przy dwóch następnych typach synekdochy: III) gatunku zamiast rodzaju (rzadziej) i IV) rodzaju zamiast gatunku.

Kiedy mówimy *sztylet* zamiast *broń*, dla Le Guerna (jeśli rzeczywiście chodzi o sztylet) „jest to normalne zjawisko w procesie nazywania i nie ma żadnych powodów, aby umieszczać je wśród nazewniczych zaburzeń, jakimi są tropy" (s. 31). Napisać *drzewo* zamiast *dąb* także nie będzie tropem, gdyż tak właśnie według Le Guerna normalnie funkcjonuje nazywanie (co dziwniejsze, dodaje on, nie wiadomo, dlaczego, że powiedzieć *czworonóg* zamiast *lew* albo *śmiertelnik* zamiast *człowiek* nie jest już procesem o tym samym charakterze. Czyżby?).

Kiedy spotykam swego przyjaciela Taró, mówię: „O, Taró!" i jest to oczywiście normalny proces nazywania. Jeśli uznam zasadę Le Guerna, mogę również powiedzieć: „O, mieszkaniec Tokio" albo „Japończyk!" i to najzupełniej naturalnie, ponieważ chodzi rzeczywiście o Japończyka, który mieszka w Tokio. Proszę jednak wyobrazić sobie, że taka scena odbywa się w Tokio i że powyższe zdania wypowiada również Japończyk zamieszkały w Tokio. Idąc dalej, mógłbym ostatecznie powiedzieć „O, istota!", nie powodując nazewniczego zaburzenia godnego miana tropu!

> Policjant pyta ⟨brudnego i pijanego robotnika⟩, kim jest. Robotnik odpowiada dumnie ale bełkotliwie, że jest czło... człow... człowiekiem. Powtarza to kilkakrotnie i za każdym razem słuchacze wybuchają śmiechem. Również Osaku, odwracając się do męża, nie może powstrzymać śmiechu. Pijak oczy-

wiście nie jest z tego powodu zbyt zadowolony. Mierząc groźnym — jak mu się zdaje — wzrokiem zgromadzonych ludzi, wykrzykuje, wciąż się jąkając: „Co was tak śmieszy, no, że człowiekiem jestem? Albo to nie jestem człowiekiem? Za kogo mnie bierzecie?” Potem nagle opuszcza głowę, już na pół śpiący, ale po chwili znów wybucha gwałtownym krzykiem: „Człowiekiem jestem... może nie?”

(Natsume-Soseki, *Człowiek*. „Eijitsu Shohin”)

Dla tego dziwnie sympatycznego pijaka nie ma w powyższej scenie synekdochy, lecz tylko normalny proces nazywania człowieka człowiekiem. Nieświadomie formułowaną przezeń figurę muszą natomiast odczuwać gapie i sam autor sceny.

W przykładach synekdochy „gatunek/rodzaj” nie ma z pewnością *sensu stricto* przeniesienia znaczenia, ale skoro jest jego modyfikacja (poszerzenie lub ograniczenie), czy nie lepiej byłoby zachować nazwę synekdocha? I co więcej, tu właśnie upatrywać jedynej synekdochy możliwej, niesprowadzalnej do metonimii?

2

W przeciwieństwie do Le Guerna członkowie Grupy Mi odkrywają mnogość synekdoch. Uważają np. za synekdochy wszystko, co odpowiada czterem wyżej wymienionym typom. Jak wiadomo, w *Rhétorique générale* obfitującej w przenikliwe analizy, które można polecić wszystkim zainteresowanym, Grupa Mi zaczyna od ustalenia dwóch zasadniczych formuł rozbijania c a ł o ś c i na c z ę ś c i.

Przez c a ł o ś ć i c z ę ś c i należy tu rozumieć wszystkie aspekty totalności i jej składników, tzn. należy rozumieć zarówno stosunek „część/całość referencyjna lub materialna (żagiel/okręt)”, jak i stosunek „część/całość pojęciowa”, tj. „gatunek/rodzaj (istota/człowiek)”.

Z dwóch formuł dekompozycji nazwanych *Pi* (Iloczyn) i *Sigma* (Suma) przeanalizujmy — w innej kolejności niż Grupa Mi — najpierw formułę *Sigma*, potem *Pi*.

Jeżeli wziąć za całość d r z e w o i rozbić je na części według formuły *Sigma*, otrzyma się:

drzewo x = topola, albo dąb, albo wierzba, albo brzoza.

Objaśnienie, jakim uczeni z Liège opatrują ten przykład, jest jak najbardziej właściwe i przekonujące:

> Wszystkie te elementy pozostają w relacji gatunku do rodzaju, są więc wzajemnie rozłączne. Dysjunkcje, za pomocą których tworzy się gatunki w ramach rodzaju, sytuują owe gatunki we wzajemnych relacjach właściwych sumie logicznej ⟨s. 100⟩.

Widać teraz dobrze, że formuła *Sigma* odpowiada dokładnie wyżej opisanym typom III i IV, według nas tworzącym jako jedyne mechanizmy właściwej synekdochy niesprowadzalnej do metonimii.

Natomiast formuła *Pi* stawia przed nami problem dość kłopotliwy.

Jeżeli to według niej rozbić całość (pozostańmy przy d r z e w i e) na części, otrzyma się:

drzewo = gałęzie, i liście, i pień, i korzenie.

Na pierwszy rzut oka można by sądzić, że formuła *Pi* odpowiada typom I i II (stosunek referencyjny, realny, całości i części: typ okręt/żagiel). Tak jednak nie jest i Grupa Mi niezwłocznie wyjaśnia, że

> Części pozostają między sobą w stosunku iloczynu logicznego *Pi* (spójnik *i*). ⟨...⟩ Ściślej biorąc, istnieje iloczyn logiczny między zdaniami: (*x* jest drzewem) = (*x* posiada liście), (*x* posiada korzenie), (*x* posiada pień) itd. Jest to dekompozycja dystrybutywna w tym znaczeniu, w jakim semy całości są dystrybuowane nierówno w częściach (np. „pływalność statku zasadza się na sterze, ale nie na kabinie") ⟨s. 100⟩.

Czytelnik gubi się w tym miejscu i nie bez racji, gdyż tak przenikliwa gdzie indziej tutaj Grupa Mi wprowadza zamieszanie, które jest skutkiem utożsamienia dwóch formuł zupełnie różnej natury. Spróbujmy wydobyć różnicę i w tym celu wskażmy na trzecią formułę — nazwijmy ją *pi* — którą Grupa Mi myli z *Pi*. Porównajmy:

(*Pi*) drzewo = gałęzie, i liście, i pień, i korzenie.

(*pi*) być drzewem = posiadać gałęzie, i posiadać liście, i posiadać pień.

Jeżeli przyjrzeć się dokładniej porównaniu, widać przede wszystkim, że formuła *Pi* jest tylko referencyjną dekompozycją rzeczywistości (jak Grupa Mi ją zresztą sama definiuje) i odpowiada wiernie przedstawionym już typom I i II. Widać dalej, że formuła *pi* jest dekompozycją semantyczną lub semiczną, myloną przez tę wybitną grupę z formułą *Pi*, tzn. analizą intensji [*compréhension*], gdyż tylko w tym ostatnim przypadku można naprawdę mówić o „iloczynie logicznym".

Z dwóch formuł analizy, *Pi* i *pi*, pierwsza dotyczy wyłącznie empirycznej kompozycji rzeczywistości i dlatego pozostaje bez związku z kompozycją semantyczną, natomiast druga nie ma nic wspólnego, przynajmniej bezpośrednio, z rzeczywistością.

Nic zatem dziwnego, że obie formuły nakładają się i zbliżają do siebie: formuła pojęciowa (*pi*) to nic innego, jak tylko sposób przedstawiania rzeczywistości. Zauważmy jednak, że podobieństwo formuł jest przypadkowe — chcę przez to powiedzieć ani podstawowe, ani konieczne. Niestety zmyliło ono badaczy Grupy Mi, którzy nieopatrznie nadali formule *Pi* przedstawioną tu wykładnię, stosującą się jedynie do formuły *pi*.

Według formuły *Pi* można rozłożyć całość na wiele realnych części, ale zawsze części konkretnych: gałęzie, liście, pień itd., pomijając semantyczną wartość każdego z elementów. Nie tworzą one pojęcia jako całość, ponieważ relacja, która wiąże je z całością i wzajemnie ze sobą, to współistnienie, realna koalescencja lub — jak kto woli — referencyjna przyległość.

Jednakże można uzupełnić formułę *pi*, zaprezentowaną wyżej, o różne kwalifikacje abstrakcyjne, np. „być do użycia przy produkcji mebli",

„być palnym", gdyż formuła *pi* to formuła kompozycji-dekompozycji zespołu atrybutów, intensji lub ekstensji.

Teraz łatwo dostrzec pokrewieństwo formuły *pi* (intensja) i formuły *Sigma* (ekstensja). Skoro już zapożyczamy terminy z logiki, możemy powiedzieć, że „intensja jest odwrotnie proporcjonalna do ekstensji". Jako mechanizm tropu formuła *pi* określa to samo co formuła *Sigma,* ale w odwrotnym kierunku.

Weźmy wyrażenie-trop, które podstawia g ł o w ę w miejsce c z ł o w i e k a, pomijając kwestię, jak ów trop nazwiemy: „Zapłaciliśmy tyle a tyle na głowę". Za Le Guernem nie zawahamy się potraktować tego wyrażenia jako fałszywą synekdochę, rodzaj metonimii. Głowa bowiem współistnieje z człowiekiem i nie sądzimy, by jakieś skuteczne kryterium mogło odróżnić przyległość zewnętrzną od wewnętrznej. Z tego samego tytułu potraktujemy „Czerwonego Kapturka" i „Siną Brodę" jako pochodne epistemologicznego procesu nazywania poprzez metonimię, budowanego na współistnieniu. Grupa Mi z pewnością uznałaby je za przykład „uszczegóławiającej [*particularisante*] synekdochy *Pi*". To zupełnie zrozumiałe, ponieważ według jej terminologii proces „człowiek → głowa" jest uszczegółowieniem, a „głowa → człowiek" — uogólnieniem. Ale czy w tej terminologii nie tkwi dziwaczna syllepsis?

Dla teoretyków z Grupy Mi głowa to najpierw realna część człowieka, a zatem uszczegółowienie sprowadza się tu do pomniejszenia referencyjnego lub zacieśnienia materialnego. Ma się jednak wrażenie, o dziwo, że uszczegółowienie oznacza dla nich również pomniejszenie semantyczne lub semiczne, ponieważ (jak już widzieliśmy) oświadczają, że semy całości rozdzielane są nierówno w częściach (np. „pływalność statku zasadza się na sterze, ale nie na kabinie"). A zatem część bycia człowiekiem sprowadzona została do głowy, a nie do czego innego (co z pewnością jest prawdziwe w znaczeniu biologicznym, ale niekoniecznie semantycznym). Tymczasem skłonni bylibyśmy przepuszczać, że to posiadanie g ł o w y jest logicznie bardziej ogólne niż bycie c z ł o w i e k i e m.

W naszym mniej lub bardziej zgodnym z logiką odczuciu językowym uszczegółowienie oznacza zazwyczaj „ograniczać lub redukować ekstensję pojęciową", i co za tym idzie, „dorzucać dodatkowe semy ograniczające", innymi słowy „zwiększać intensję". Tak więc trzeba by uznać, że głowa nie jest ani bardziej, ani mniej cząstkowa niż człowiek. Fakt, że człowiek jest fizycznie większy od swej głowy, nie ma nic wspólnego z rozmiarem ekstensji logiczno-semantycznej, i co na to samo wychodzi, głowa nie ma ani mniej, ani więcej semów od człowieka, ponieważ nie istnieje między nimi żadna relacja semiczna.

Grupa Mi musi być zresztą świadoma tego pomieszania, ponieważ pisze, że „stosowane pojęcie »ogólności« jest bardzo nieostre: »część« materialna jest mniejsza od całości, podczas gdy »część« semiczna jest od niej ogólniejsza" (s. 108). Wyraża jednak zgodę na taki stan rzeczy.

3

Podsumujmy dotychczasowe uwagi.

Grupa Mi w jednej formule *Pi* pomieściła dwie różne formuły dekompozycji, *Pi* i *pi*, gdy tymczasem prawdziwa formuła *Pi*, której nie można skutecznie odróżnić od działań metonimicznych (por. kapelusz, włosy, peruka itd.), powinna być uznana za formułę przyległości metonimii.

Z drugiej strony formuła *pi* (wyprowadzona z formuły *Pi* proponowanej przez Grupę Mi) jest tylko odwrotnym odbiciem formuły *Sigma* i powinna być sprowadzona do formuły *Sigma*, która wyraża prawdziwe, nieredukowalne działanie synekdochy.

Jako wniosek z tego rozróżnienia dwóch tropów dodajmy, że wydaje się zbyteczne uznawać metonimię za podwójną synekdochę: pojedyncza czy podwójna (to kwestia rozczłonkowania) każda metonimia jest przesunięciem uwagi w stronę przedmiotu oznaczanego.

Co do metafory, teza Grupy Mi pozostaje najzupełniej w mocy (oczywiście wobec formuły *Sigma*, bo w formule *Pi* nie istnieje synekdocha) i można rzeczywiście przystać na to, że każda metafora jest podwójną synekdochą (najpierw uogólnienie, potem uszczegółowienie). Metafora nazywana przez Grupę Mi podwójną synekdochą w formule *Pi* nie jest po prostu możliwa. Przekonamy się o tym, próbując przeanalizować przykład (dość naciągany) tego typu podawany przez Grupę Mi. W przykładzie tym:

statek → żagiel/woalka [*voile*] [1] → wdowa,

trudno uznać termin pośredni za jednostkę. Czy w „*voiles*" nie tkwi myląca polisemia? Są tam z pewnością dwie metonimie (pierwsza: statek → *voile*/[żagiel]; druga: *voile*/[woalka] → wdowa), ale w gruncie rzeczy wydaje się konieczne upatrywać innej metafory w obrębie terminu środkowego: *voile* 1 → *voile* 2.

4

Podobne zamieszanie, również spowodowane przez dwuznaczne terminy, odnajdziemy w analizie zaprezentowanej przez szacowny *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (wydanie 2). Tym razem jej przyczyną będzie ekstensja. Henri Morier, omawiając w słowniku działanie metonimii (s. 721), wyjaśnia za pomocą schematu graficznego dwóch stożków stojących obok siebie w odwrotnych pozycjach, że „intensja i ekstensja są odwrotnie proporcjonalne" oraz że „co słowo zmieniające ⟨hierarchiczną⟩ kategorię zyskuje na intensji, to traci na ekstensji, i odwrotnie". Wyjaśnienie zupełnie poprawne.

---

[1] [Francuskie *voile* oznacza zarówno żagiel, jak i woalkę. — Przypis tłum.]

Stożek ustawiony czubkiem do góry, wyobrażający intensję rośnie wszerz ku dołowi. Na szczycie mamy intensję minimalną (poziom najbardziej ogólny), u podstawy maksymalną (poziom najbardziej cząstkowy, poziom elementu lub jednostki). Stożek sąsiedni narysowany odwrotnie przedstawia ekstensję. Morier cytuje przykład pszczoły i do ostatniego rzędu schematu wpisuje „tę pszczołę" — jednostkę o największej intensji i najmniejszej ekstensji. Posuwając się na skali ku górze, mijamy jeden po drugim poziomy „*Apis mellifica*", „pszczołowate", „żądłówki", „owady", „stawonogi", „zwierzęta", tracące na intensji i zyskujące na ekstensji, aby wreszcie sięgnąć poziomu najwyższego, „istoty żywej", która ma oczywiście intensję minimalną i ekstensję maksymalną. Nic w tym dziwnego, wszak jest rzeczą oczywistą, że ta struktura to tylko aspekt formuły *Sigma*, która naszym zdaniem opisuje autentyczne działanie synekdochy.

Zamieszanie zaczyna się wkrótce potem, ponieważ mimo że schemat ograniczony jest od dołu poziomem jednostki, Morier próbuje przez analogię zejść poniżej jednostki. Pisze:

> można istotnie założyć, że ekstensja zmniejsza się poniżej jednostki i schodząc po skali liczb za pszczołą trafimy na skrzydło pszczoły: 0,1 miałoby więc ekstensję mniejszą niż 1. Z tego tytułu relacja części do całości byłaby ekstensywna. A zatem za pomocą synekdochy można by powiedzieć „żagiel" zamiast „statek żaglowy" ⟨s. 723⟩.

Morier koryguje to wyjaśnienie nieco dalej w tym samym artykule. Nietrudno zauważyć, że ten erudyta dał się ponieść kulejącemu i pospiesznemu porównywaniu liczb. Podczas gdy hierarchia liczb jest jednorodna nawet poniżej jednostki (0,1/1 = 1/10 itd.), w hierarchii pojęć ekstensja, a więc i intensja, zupełnie zmieniają naturę, przechodząc przez dolną granicę jednostki. Powyżej jednostki rodzaj jest zawsze klasą (albo zbiorem) swoich gatunków, gatunek klasą podgatunków; zbiór wszystkich pszczół tworzy *Apis mellifica*, zbiór tych ostatnich — pszczołowate itd. Poniżej jednostki, przeciwnie, wszystko jest inaczej. Pszczoła nie jest zbiorem skrzydeł pszczoły, tak jak statek żaglowy nie jest zbiorem żagli.

Tak więc poniżej poziomu jednostki formuła *Sigma* przestaje istnieć i ustępuje miejsca formule *Pi*, w której ekstensja nie ma już sensu logicznego: na tym poziomie ekstensja oznacza już tylko rozległość materialną lub geometryczną. Oczywiście mamy prawo powiedzieć, nie gwałcąc zbytnio normalnego systemu leksykalnego, że pszczoła jest bardziej rozległa niż jej skrzydło, gdyż skrzydło zawiera się w pszczole. Podobnie w przypadku żagla/statku, głowy/człowieka itd. Jeżeli jednak trzymać się logicznego znaczenia terminów, staje się jasne, że poniżej jednostki, w perspektywie określonej formułą *Pi*, część i całość nie mają żadnego związku z pojęciami ekstensji czy intensji.

5

Gdybyśmy zamiast konkluzji spróbowali zdefiniować status synekdochy, powiedzielibyśmy, że mamy z nią do czynienia wówczas, gdy używamy wyrażenia, którego ekstensja (lub przeciwnie — treść) pojęciowa jest większa lub mniejsza od oczekiwanej normalnie przez czytelnika, co zresztą odpowiada klasycznej definicji synekdochy rodzaju i gatunku.

Ponieważ znamy dziś tezę Grupy Mi, dla której metafora jest iloczynem podwójnej synekdochy, tezę, jakiej nie sposób przecenić, bez mała rewolucyjną w dziedzinie retoryki (mimo że, jak pokazano, nie akceptujemy jej drugiej połowy, gdzie twierdzi się, że metonimia to także podwójna synekdocha), powinniśmy zmodyfikować odwieczną dychotomię: metafora *vs* metonimia. Tradycyjnie zwykło się w tej opozycji umieszczać synekdochę obok metonimii:

metafora *vs* metonimia (wraz z synekdochą).

Teraz jednak można, zachowując zasadniczą opozycję, zmienić schemat, odłączając synekdochę od metonimii:

metafora (wraz z synekdochą) *vs* metonimia.

Być może, nie od rzeczy będzie przypomnieć sobie i właściwiej ocenić znaczenie definicji Arystotelesowskiej, według której *metaphora* obejmuje to, co współcześni nazywają metaforą i synekdochą rodzaju i gatunku [2].

Przełożył *Zbigniew Kruszyński*

---

[2] Przedstawiona tu analiza synekdochy jest w nieco innej formie i innym ujęciu przedmiotem jednego z rodziałów opublikowanej w 1978 r. w Tokio książki N. Sato, *Retorikku kankaku* [Sens retoryczny].

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ÁRPÁD VIGH

PORÓWNANIE I PODOBIEŃSTWO

Niniejszy artykuł jest próbą reinterpretacji pewnych terminów retorycznych i stylistycznych odpowiadających figurom podobieństwa i udowodnienia przez to, że przekonanie, jakoby k a ż d a m e t a f o r a b y ł a s k r ó c o n y m p o r ó w n a n i e m, jest wynikiem historycznie utrwalonego nieporozumienia terminologicznego. Nieporozumienie to sięga, przynajmniej we Francji, drugiej połowy XVII w., trudno zatem doszukiwać się jego źródeł w retoryce greckiej lub łacińskiej w tym sensie, w jakim każde p o r ó w n a n i e zakłada jakąś syntagmatyczną obecność dwóch członów [*termes rapprochés*] (a nie jedynie zachowanie tych dwóch członów w pamięci). Rzeczywiście po okresie różnych prób pogodzenia metafory ze skróconym porównaniem [1] obserwuje się od kilku lat zjawisko odrzucania tej uproszczonej i praktycznie niemożliwej do utrzymania teorii [2], a także równocześnie dążenie do przypisania odpowiedzialności za nią retorom rzymskim, zwłaszcza Kwintylianowi, autorowi *Kształce-*

[Árpád V i g h, węgierski teoretyk literatury młodszej generacji, autor wielu prac o problemach retoryki, publikowanych m. in. we francuskiej prasie naukowej. Przekład według: Á. V i g h, *Comparaison et similitude*. „Neohelicon" 5 (1977), nr 1, s. 191—218.]

[1] Autor jednej z najważniejszych spośród nich, C. F. P. S t u t t e r h e i m (*Het begrip metaphoor*. Amsterdam 1941) na próżno usiłuje sprowadzić metaforę do porównania (zob. s. 522 n.), lecz słusznie podkreśla niejednoznaczny charakter terminu porównanie (*vergelijking*), który oznaczać może równie dobrze figurę retoryczną, „akt językowy", jak i „akt psychiczny" porównywania (s. 524). Ponieważ językowe pokrewieństwo metafory z pierwszym z tych pojęć jest niemożliwe, pozostaje rozważyć jej związek z drugim, co — jak zobaczymy — nie było obce Arystotelesowi. Niezależnie od tego jednak także dla Stutterheima porównanie jako „ciąg wyrazów w związku syntaktycznym" odpowiada łacińskiej *similitudo*, co oznacza, że jego rozumowanie oparte jest na błędnej definicji omawianego tu terminu.

[2] Została ona odrzucona już przez I. A. R i c h a r d s a (*The Philosophy of Rhetoric*. London 1936, s. 99) oraz przez logików P e r e l m a n a i O l b r e c h t s-T y t e c a (*Traité de l'argumentation*. Paris 1958, t. 2, s. 535); bardziej szczegółowe uwagi historyczne na ten temat zob. A. H e n r y, *Métonymie et métaphore*. Klincksieck, Paris 1970, s. 53 n.

nia mówcy, oraz zamieszczonego tam zdania, które — jak się wydaje — dało początek wspomnianemu nieporozumieniu: „*In totum autem metaphora brevior est similitudo* [W sumie zaś metafora jest skróconym porównaniem]" (8.6.8) [3]. Pomyłka ta jest przede wszystkim wynikiem pojmowania *similitudo* jako odpowiednika porównania, następnie zaś ponownym dopasowaniem go do klasycznej formuły Kwintyliana z uwzględnieniem tego wszystkiego, co ten termin oznacza dziś, ale z pominięciem wszelkich możliwych zmian terminologicznych (rozszerzeń lub zawężeń). To nieuzasadnione dopasowanie nie może oczywiście zadowalać, ponieważ element wpisany w ten sposób w obcy, pierwotnie mu nie przeznaczony kontekst, nie przylega do niego, terminy towarzyszące mu nie współbrzmią z nim prawidłowo, a niespójność historyczna przechodzi w ten sposób w niespójność logiczną. Daremne jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jakie zadaje sobie w tym względzie Albert Henry [4]. Jak bowiem sprowadzić do metafory takie np. porównanie: „Przybył w tym samym czasie co ja", lub tę oto myśl Pascala: „Niech nikt nie mówi, że nie powiedziałem nic nowego: rozmieszczenie treści jest nowe; kiedy się gra w piłkę, obaj gracze grają tą samą piłką, ale jeden mierzy nią lepiej" [5]. Wziąwszy pod uwagę oczywistość tych przykładów [6], musimy przyznać za tym autorem, że jeśli

> zwięzłe porównanie miałoby wykazać, jakoby metafora wyrażała za pomocą mniejszej ilości znaków to samo co porównanie, to nie byłoby to prawdą, ponieważ metafora mówi co innego niż porównanie ⟨s. 59⟩.

---

[3] Zdanie to przybrało dziwną formę w niektórych dawnych edycjach tekstu Kwintyliana: „*In totum autem metaphora brevior est quam similitudo*", np. Ascensiusa (Paris 1516), Turnebusa (Paris 1556) i Gibsona (London 1693). Wersję tę podają także w przypisach naukowe wydania Burmana (Strasbourg 1720) i Capperronniera (Paris 1725). Którąś z tych edycji musiał posłużyć się tłumacz na język francuski, ksiądz de Pure (*De l'institution de l'orateur*. Paris 1663), ponieważ w t. 2 na s. 115 pisze: „Nade wszystko trzeba zauważyć, że metafora jest bardziej zwięzła niż porównanie". Współczesne edycje tego tekstu, w tym także najświeższa Winterbottona (London 1970), zdają się nie pamiętać o istnieniu tej wersji, która — gdy wziąć pod uwagę dokładne znaczenie terminu *similitudo* — jest oczywiście błędem. Skądinąd idea metafory jako „skróconego porównania [*similitude abrégée*]" istniała już u Cycerona (*De oratore* 3. 39. 157: „*Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitas*"), choć autentyczność tego fragmentu tekstu jest podważana przez niektórych wydawców (zob. wydanie K. Kumanieckiego. Leipzig 1969, s. 323, przypis) i chociaż np. Borneque w wydaniu Budégo (1930) uznaje go za późniejszy dopisek.

[4] Henry, *op. cit.*, s. 60. Dalsze odesłania wprost w tekście.

[5] B. Pascal, *Myśli*. Przekład T. Żeleńskiego (Boya). W nowym układzie według wydania J. Chevaliera. Warszawa 1972, s. 42.

[6] Oczywistość ta nie powinna jednak przysłaniać faktu, że porównanie stopniujące i porównanie przez zestawienie nie są jedynymi, które nie dają się sprowadzić do metafory; dzieje się tak ze wszystkimi odmianami tej figury. Bardzo często wydaje się to dużo mniej oczywiste, kiedy analizuje się tę możliwość transformacji w sposób abstrakcyjny, niezależnie od kontekstu. To właśnie można by zarzucić Stutterheimowi (*op. cit.*, s. 518), a także Michelowi Le Guern

W tym miejscu można by od razu sformułować zastrzeżenie, że żaden z twórców starożytnej retoryki nie dał do zrozumienia, jakoby metafora była *comparatio brevior* lub *parabola brevior*, ani tym bardziej *conlatio brevior*. Albert Henry, rozpoczynając swój skądinąd całkowicie uzasadniony wywód stwierdzeniem, że według retoryki klasycznej metafora jest *similitudo brevior*, skróconym porównaniem [*comparaison abrégée*] (s. 53), zmusza do zastanowienia, czy przed zbadaniem zjawiska przejścia od porównania do metafory (co jest od razu niedorzecznością wysoce podejrzaną) nie byłoby bardziej logiczne i wskazane przyjrzeć się najpierw zestawieniu *similitudo*-porównanie, co zamierzamy właśnie uczynić. Wykażemy mianowicie, że problemy terminologiczne i strukturalne są w rzeczywistości nieskończenie bardziej skomplikowane, niż mogło się to wydawać niektórym interpretatorom.

Aby wyrazić to, co współczesny język francuski określa terminem porównanie [*comparaison*] (w jego najszerszym rozumieniu), retorzy greccy i rzymscy mieli do dyspozycji wiele słów. Słowa te, nie unikając innych problemów terminologicznych, postaramy się ułożyć w trzy niezupełnie od siebie niezależne klasy. Pierwsza z nich odnosi się raczej do logiki i dialektyki, druga zawiera porównania-dowody inwencji retorycznej, trzecią zaś stanowią te, które służą zazwyczaj ozdabianiu wypowiedzi. Badanie tej terminologii przeprowadzone zostanie na podstawie tego, jak jej używa Arystoteles.

I

Pierwszy zespół problemów koncentruje się u Arystotelesa wokół występującego w *Topikach* terminu „*sigkrisis*". Pojęcie to jest także godne uwagi jako jedno z nielicznych służących do określenia s t o s u n k u dwóch członów porównania [7], przy czym należy podkreślić, że inne ter-

---

(*Sémantique de la métaphore et de métonymie*. Larousse, Paris 1973, s. 55 n.), który zauważa wszakże słusznie, że dzisiejszy termin „porównanie" jest zbyt szeroki dla tego, co język francuski nazywał „podobieństwem" w XVII w. Jeśli nawet jednak przyjmiemy, że ów termin „podobieństwo" oznaczał wówczas proste porównanie typu „jest głupi jak osioł", trudno wyobrazić sobie, w jaki sposób takie „podobieństwo" miałoby się redukować z kolei do metafory w k o n k r e t n y m t e k ś c i e. Nie chodzi tutaj o zaprzeczenie faktu, że teoretycznie zarówno metafora, jak i podobieństwo, zbudowane są na podstawie tego samego mechanizmu podwójnej synekdochy (zob. *Rhétorique générale*. Larousse, Paris 1970, s. 106 n.).

[7] Należy tutaj jednak zauważyć, że Arystoteles, mówiąc o opozycji (a więc o porównaniu) argumentów w *Retoryce* (A r y s t o t e l e s, *Retoryka. Księga III*. W zbiorze: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. M a d y d a, Wrocław 1953. BN II 75: III 13, III 19, s. 80): „Mój przeciwnik mówił to i to o tym punkcie, ja zaś mówiłem to i to i dlatego to powiedziałem". Chodzi tu — jak widać — w przeciwieństwie do *sigkrisis* — o ustanowienie paralelizmu między dwiema rzeczami lub dwiema osobami poprzez ustalenie współrzędności, co Kwintylian nazwie jednak także *comparatio* (9.2.100). Zob. też przypis 32.

miny techniczne z tego zakresu wskazują z reguły jedynie element porównujący [*comparant*], tzn. element „zestawiony" z owym drugim elementem „właściwym", który ma być udowodniony, objaśniony lub ozdobiony [8].

W trzech pierwszych rozdziałach III księgi Arystoteles bada miejsca preferencji, tzn. sposoby pozwalające odpowiedzieć na pytanie, która z dwóch lub wielu rzeczy jest lepsza lub godniejsza wyboru [9]:

> „Czy piękno, czy pożytek są godne wyboru?" [...] „Czy życie cnotliwe, czy życie zmysłowe jest przyjemniejsze?" [...] Bo we wszystkich tego rodzaju przypadkach rodzi się pytanie: „któremu z dwóch podmiotów omawiany orzecznik bardziej przysługuje?" [10]

Działanie to przeprowadzone jest tutaj przy użyciu trzech terminów, a mianowicie dwóch podmiotów i jednego orzecznika [11], a jego wynikiem jest konkluzja typu: „P1 jest bardziej (lub mniej) A niż P2". Należy wszakże zauważyć, że z terminologicznego punktu widzenia terminu *sigkrisis* nie stosuje się do tej formuły wniosku (tzn. porównania dwóch podmiotów za pomocą orzecznika, które odpowiadałoby temu, co nazywa się dziś porównaniem stopniującym), lecz do podwójnego porównania orzecznika i dwóch podmiotów [12]. Nie jest to zabieg lingwistyczny, lecz czysto logiczny, odnoszący się do atrybucji, a zatem oddalający nas od figur podobieństwa.

---

[8] Zob. niżej, koniec części II.

[9] Zob. wstęp J. Brunschwiga do t. 1 *Topik*. Éd. Budé. 1967, s. LVIII n.

[10] Arystoteles, *Topiki. O dowodach sofistycznych*. Przełożył i komentarzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1978, s. 10.

[11] Fakt, że orzecznik występuje tu jako akcydent, nie ma w tej chwili żadnego znaczenia, chodzi bowiem na razie o badanie niektórych struktur porównania. Ten sam akcydent (wraz z definicją, własnością i rodzajem), który jest jednym z czterech dialektycznych elementów atrybucji (zob. *Topiki* I 5, s. 10) i którym „nazywa się to, co przysługuje czemuś i może być prawdziwie orzekane, ale nie jest ani konieczne, ani stałe" (Arystoteles, *Metafizyka*. Przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1984, ks. D, 30, s. 147), będzie z kolei bardzo użyteczny przy analizie i klasyfikacji porównań „metalogicznych" typu: „Piotr jest inteligentny jak jego ojciec", gdzie wprawdzie dla właściwego rozumienia sensu figury trzeba przywołać desygnat przekazu (zob. *Rhétorique générale*, s. 113), lecz gdzie istotę zjawiska określa predykacja akcydentalna.

[12] W tym sensie *sigkrisis* jest raczej badaniem spójności, studium porównawczym, zwłaszcza między przesłankami a konkluzją sylogizmu za pomocą reguły, która jest podstawą tego porównania (zob. W. A. de Pater, *Les Topiques d'Aristote et la dialectique platonicienne*. Fribourg 1965, s. 145). Warto tu przypomnieć, że w ten sam sposób rozumuje Arystoteles, kiedy używa terminu *akoloitesis* (=następstwo), który nie oznacza „relacji implikacji możliwej między dwoma zdaniami, lecz relację między atrybutem i podmiotem tego samego zdania (Brunschwig, *op. cit.*, s. 149, przypis 2 odnoszący się do I 8.113b).

Bardziej interesująca może się natomiast okazać różnica, jaką Arystoteles ustanawia między miejscem rzeczy, które zachowują się podobnie, a miejscem rzeczy, które w podobny sposób przynależą do jednego podmiotu lub jednego artybutu:

> Reguła dotycząca rzeczy pozostających do siebie w podobnym stosunku różni się od reguły dotyczącej atrybutów przysługujących w podobny sposób z tym, że tam wnioskuje się według analogii, a nie na podstawie rozumowania o przysługiwaniu atrybutu, tutaj natomiast osądza się na podstawie przysługiwania atrybutu [13].

Mamy tutaj zatem z jednej strony przypadek dwóch podmiotów porównanych odpowiednio do dwóch równoległych atrybutów, np.

> Jeżeli na przykład pożądanie jest w podobny sposób własnością [14] pożądliwej części duszy, jak rozumowanie rozumnej części duszy, a pożądanie nie jest własnością pożądliwej części duszy, to i rozumowanie nie będzie własnością rozumnej części duszy ⟨V 138a, s. 143⟩;

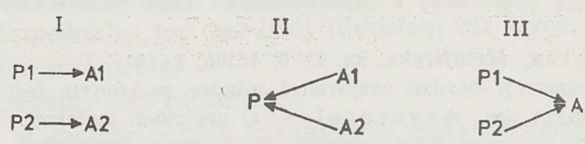
z drugiej zaś strony bądź to dwa atrybuty porównane z jednym podmiotem:

> Jeżeli na przykład „widzenie" jest własnością człowieka w podobny sposób jak „słyszenie", a „widzenie" nie jest własnością człowieka, to nie może nią być również i „słyszenie" ⟨V 138b, s. 144⟩;

bądź też jeden atrybut porównany z dwoma podmiotami:

> Jeżeli na przykład „palenie się" jest własnością w podobny sposób „płomienia", jak i „żarzącego się węgla", a palenie się nie jest własnością płomienia, to nie może też być własnością żarzącego się węgla ⟨V 138b, s. 144—145⟩.

Ujmując te przykłady w schemat, otrzymujemy:



Pomijając w tym miejscu przebieg procesu logicznego, łatwo można stwierdzić, że dwa ostatnie przypadki ilustrują relacje zwrócone ku jednemu środkowi, który funkcjonuje jako punkt (logiczny oczywiście) porównawczy, gdy w pierwszym przypadku brak jest tego środka. Jego miejsce zajmują relacje równoległości, w których atrybucja nie odgrywa w zasadzie żadnej roli.

Należy przy tym zauważyć, że ta opozycja dwóch zasadniczych struktur podobieństwa nie odpowiada wcale opozycji występującej między terminami używanymi dzisiaj do określenia tych struktur, tzn. p o d o-

---

[13] A r y s t o t e l e s, *Topiki* V 8, s. 145. Dalej odesłania wprost w tekście.
[14] Zob. wyżej, przypis 11.

b i e ń s t w o [*ressemblance*] (*similitude*) i a n a l o g i a. Według Arystotelesa relacja podobieństwa (*omojotes*) zachodzi na poziomie stosunku podmiot/atrybut, a nie na poziomie podmiot/podmiot: podmioty zachowują się w podobny sposób w stosunku do odpowiadających im atrybutów lub też skupiają się w podobny sposób na jednym wspólnym atrybucie, między sobą mogą jednak ustanawiać jedynie związek analogii. Dwie rzeczy są bowiem podobne, jeśli „dzielą z innymi rzeczami największą ilość najważniejszych własności ⟨...⟩, ze względu na które rzeczy mogą się zmieniać" [15]; mogą zatem być podobne do siebie tylko te rzeczy, które należą do tego samego rodzaju, jak np. dwa psy, albowiem posiadają wszystkie wspólne istotne cechy, a to, że jeden może być czarny, a drugi biały, nie ma żadnego znaczenia [16].

Ten sposób widzenia powoduje, że pierwsza ważna obserwacja Arystotelesa dotycząca metafory zawarta w *Topikach* nabiera szczególnego znaczenia,

> Bo metafora czyni przynajmniej swe znaczenie w pewnej mierze jasnym dzięki podobieństwu ⟨*omojotes*⟩, ponieważ wszyscy posługujący się metaforami czynią to na podstawie pewnego podobieństwa ⟨VI 2, 140a, s. 150⟩.

Dzieje się tak dlatego, że — jak słusznie zauważył francuski tłumacz *Topik*, J. Tricot — to podobieństwo zachodzi „przy udziale dodatkowego elementu uznanego za *tertium comparationis*" [17], a nie bezpośrednio między metaforą a *signifié*. Wynika z tego, że tak samo należałoby rozumieć myśl pochodzącą z *Poetyki*, że „tworzenie dobrej metafory jest przecież równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych" [18].

Tak jak przedstawiona opozycja podobieństwa i analogii, tak i opozycja porównania (*sigkrisis*) i podobieństwa (lub odpowiedniości, *omojo-*

---

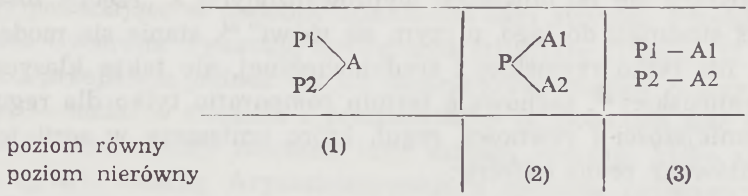
[15] A r y s t o t e l e s, *Metafizyka*, ks. D, 9, 1018a, s. 121.

[16] Na temat opozycji bardzo oczywistej między podobnym (niższym lub wyższym) a analogicznym por. A r y s t o t e l e s, *O częściach zwierząt*. Przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. S i w e k. Warszawa 1977, I 4, 644a, s. 20: „wszystkie rodzaje, które się różnią między sobą »nadwyżką«, czyli stopniem »niższym lub wyższym«, są złączone w jeden rodzaj; te zaś, które się różnią analogicznie między sobą, są rozdzielone. Chcę powiedzieć, że np. ptak różni się od ptaka »wyższym stopniem« danej własności, czyli jej »nadwyżką«; jeden ma skrzydła dłuższe, drugi krótsze, podczas gdy ryby różnią się od ptaków według stosunku analogicznego: co jest pierzem u jednych, jest łuską u drugich". Zob. także *ibidem*, 644b, s. 22.

[17] A r i s t o t e, *Topiques*. Éd. J. T r i c o t. Paris 1939, t. 2, s. 68, przypis 1. To przemyślne wyjaśnienie słowa *omojotes* ma swe źródło w komentarzu T. W a i t z a (*Aristotelis „Organon" graece*. Ed. T. W a i t z. Lipsiae 1846, s. 496) do następującego fragmentu: „*»id quod dici solet« »tertium comparationis«. Loquitur enim Aristoteles de iis rebus quarum similitudo, quamquam appareat quandam earum esse similitudinem, qua in re posita sit non satis eluceat*".

[18] A r y s t o t e l e s, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. P o d b i e l s k i. Wrocław 1983, s. 71. BN II 209.

tes) nie odpowiada dzisiejszemu użyciu tych terminów. Argumentacja przez porównanie zakłada, w całości możliwych przypadków, istnienie wstępnych podobieństw prawdziwych lub powszechnie uznanych za takie między rzeczami, tzn. podmiotami i atrybutami, w sensie określonym powyżej, tj. podobieństw w ich sposobie zachowania wobec jakiegoś trzeciego terminu lub dwóch innych terminów, którymi dysponować mogą lub nie w podobny sposób; przy czym dysponowanie to osiągać może poziom równy lub nierówny. Daje to w rezultacie sześć możliwości porównania, niezależnie od tego, czy stosunek podmiot/atrybut jest twierdzący, czy przeczący:



Obrazem przebiegu rozumowania opartego na porównaniu, pozwalającym także związać bliżej ten proces z interesującym nas zagadnieniem, mogą być trzy charakterystyczne przykłady (uwidocznione w tabeli) odsyłające do *Topik* (II 110, s. 40), gdzie zawarty jest opis tych możliwości porównania [19]:

1. Jeżeli Empedokles i Lukrecjusz są w podobny sposób poetami
   i Empedokles nie jest poetą,
   to Lukrecjusz także nim nie jest.
2. Jeżeli Cyceron jest bardziej poetą niż filozofem,
   a Cyceron nie jest poetą,
   to Cyceron nie jest też filozofem.
3. Jeżeli Empedokles jest bardziej filozofem niż Cyceron poetą,
   a Cyceron jest poetą,
   to Empedokles jest filozofem.

Oczywiście w każdym z tych przykładów *sigkrisis*, porównanie w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia, utworzone jest przez pierwszą przesłankę niezależnie od tego, czy atrybucja jest równa, czy nierówna i czy chodzi o analogię prostą czy proporcjonalną. Dalsza część rozumowania będzie zaś miała znaczenie dla konotacji oraz oceny walorów stylistycznych porównań uzależnionych od charakteru twierdzącego lub przeczącego drugiej przesłanki. Przyjrzyjmy się choćby pierwszemu z dopiero co cytowanych przykładów, ponieważ jest on oparty na najbardziej powszechnej strukturze porównania: „Empedokles jest poetą jak Lukrecjusz" (= A jest B jak C). Jeśli predykacja CB, która jest w tym przy-

---

[19] Przykłady według J. P a c i u s a, tłumacza i komentatora *Organonu* (1584), cytowane przez T r i c o t, *op. cit.*, t. 1, s. 90, przypisy 1, 4 i 6.

padku predykacją akcydentalną [20], okaże się fałszywa lub niemożliwa do przyjęcia, wtedy także predykacja AB nabierze wartości ujemnej mimo twierdzącej formy gramatycznej zdania [21]. Jean Cohen nazwie to „niestosownością [*impertinence*]", tzn. niezgodnością semantyczną członów porównania [22].

Począwszy od początku średniowiecza [23], termin *sigkrisis* tłumaczony był w łacińskich przekładach *Topik* jako *comparatio*. Była to już jednak wtedy ta sama *comparatio*, którą posługiwali się retorzy rzymscy dla określenia pewnych działań logicznych objętych tym terminem u Arystotelesa z uwzględnieniem pewnych ważnych zmian. Cyceron, którego system odnoszący się do dowodów wyprowadzonych z „rzeczy zostających w jakimś stosunku do tego, o czym się mówi" [24], stanie się modelem dla retoryki nie tylko rzymskiej i średniowiecznej, ale także klasycznej retoryki francuskiej [25], zachowuje termin *comparatio* tylko dla reguł większości, mniejszości i równości, reguł, które umieszcza w serii jedenastu argumentów *ex rebus adfectis*:

> Ale ta odmiana dowodów dzieli się już na większą liczbę części. Jedne z nich bowiem nazywamy dowodami z pokrewieństwa, drugie dowodami z rodzaju, trzecie dowodami z gatunku, czwarte dowodami z podobieństwa, piąte dowodami z różnicy, szóste dowodami z przeciwieństwa, siódme dowodami z okoliczności towarzyszących, ósme dowodami z okoliczności poprzedzających, dziewiąte dowodami z następstw, dziesiąte dowodami z okoliczności wykluczających, jedenaste dowodami z przyczyn, dwunaste dowodami ze skutków i trzynaste dowodami z porównania rzeczy większych, równych i mniejszych [26].

---

[20] Zob. wyżej, przypis 11.

[21] Zob. Arystoteles, *Rhétorique*. Éd. Budé. Trad. M. Dufour. Paris 1960, II 23, 1397b 14—16: „jeśli predykat, który mógłby być w sposób prawdopodobny orzeczony przez jakąś rzecz, nie należy do niej, to jasne, że nie należy tym bardziej do rzeczy, która mogłaby o nim orzec w sposób mniej prawdopodobny".

[22] J. Cohen, *La Comparaison poétique, essai de systématique*. „Langages" 12 (1968), s. 47.

[23] Por. np. ustęp I 5, 102b 15 w tłumaczeniu Boethiusa (początek VI w.) i anonimowy przekład z XII w., opublikowane w serii *Aristoteles Latinus* V 1—3: *Topica*. Ed. Laurentius Minio-Paluello, Leiden 1969; por. także odpowiedni fragment w *Aristotelis Opera Omnia* (wydanie dwujęzyczne grecko-łacińskie Guillaume'a du Vallio), Paris 1629. Termin *sigkrisis*, powtórzony później przez Hermogenesa w jego rozprawie o inwencji (*Rhetorica* IV 14), został również zinterpretowany jako *comparatio* przez Priscianusa Grammaticusa w VI w. (*De Prae-exercitamentis Rhetoricae ex Hermogene Liber*. W: *Antiqui rhetores latini*. Argentirati 1756, s. 363), a także przez G. Laurentiusa w początkach XVII w., tłumacza i szczegółowego komentatora tekstu Hermogenesa (*Hermogenis Ars oratoria absolutissima*. Coloniae Allobrogum 1614, s. 116n.).

[24] Cyceron, *Topiki* III 11, s. 129.

[25] Zob. La Mothe le Vayer, *La Rhétorique du Prince*. Paris 1651, s. 14.

[26] [Autor nie podaje, skąd zaczerpnął ten cytat. Redakcja znalazła odpowiedni fragment w *Topikach* Cycerona (III 11, s. 129), a także — jak podaje autor — w XVIII 71, ale w obu tych miejscach jest mowa o „trzynastu częściach", a nie jedenastu. — Przypis red.]

Wynika z tego przede wszystkim znaczne ograniczenie zastosowania *comparatio* w stosunku do *sigkrisis*: termin łaciński obejmuje tylko te reguły, które Arystoteles zalicza bądź do reguł „pewnego przypadku" (*Topiki* III 6, 119b, s. 74—75), bądź też do entymematów (*Retoryka* II 23, 1397b) oznaczających większość, mniejszość lub równość. Ta *comparatio* [27] wyklucza analogię proporcjonalną, która — jak widzieliśmy — występuje w *sigkrisis*. Różni się ona także od reguł wyprowadzonych z podobieństwa (*ex similitudine*) i z analogii (*ex adiunctis*), oddzielnych, ale objętych terminem greckim, podobnie jak dwa atrybuty należące w podobny sposób do tego samego podmiotu i jak dwa podmioty posiadające w podobny sposób ten sam atrybut. Przykłady podane przez Cycerona wykazują analogiczną strukturę (*Topiki* III 15 i IV 18). Przed przejściem jednak do ich szczegółowej analizy należy jeszcze zauważyć — nadal w związku z *comparatio* — iż może ona stać się realnością wyłącznie między rzeczami tego samego rodzaju, które są zatem podobnymi według Arystotelesowskiego sposobu pojmowania tego terminu [28], jak to potwierdzają także inne pisma tego autora (*De oratore* 2.40.171 i 2.85.348) oraz sposób wykorzystania ich przez Kwintyliana, używającego tych samych argumentów *ex rebus adfectis* (V 10 87). Trzeba także uwzględnić inne użycie *comparatio* u Cycerona (*De inv.* I 12 i przede wszystkim *De oratore* 3.29.117), które z formalnego punktu widzenia różni się znacznie od przedstawionego poprzednio i przypomina Arystotelesowskie reguły preferencji [29]. Kwintylian posługuje się również tym terminem w celu porównania dwóch osób (paralelizmy) (9.2.100 i 9.3.32): „Ty czuwasz w nocy, by służyć tym, którzy przyjdą prosić cię o pomoc, on zaś po to, aby przybyć na czas ze swoją armią w umówione miejsce". Paralelizmy te, nazywane paralelami [30], wy-

---

[27] Na temat dokładnej analizy związków między koncepcjami Cycerona i Arystotelesa w zakresie „porównań stopniujących" zob. B. Riposati, *Studi sui Topica di Cicerone*. Milano 1947, s. 141n. Riposati powołuje się na wielu retorów średniowiecznych podejmujących koncepcję Cycerona (s. 137, przypis 3).

[28] Zob. wyżej, przypis 16.

[29] Zob. wyżej w związku z regułami preferencji w *Topikach* III.

[30] Według Kwintyliana (9.2.101) Rutilius Lupus nadał tej figurze miano „antytezy" (przeciwieństwa), podobnie jak Celsus czy Visellius (zob. J. Cousin, *Études sur Quintilien*. Paris 1936, t. 1, s. 469). Dla Arystotelesa to ostatnie określenie miało znaczenie o wiele szersze niż *comparatio:* odnosiło się do opozycji między dwoma członami lub częściami wypowiedzi (*Retoryka* III 9, s. 32). Sam Kwintylian podejmuje badanie tego przeciwieństwa Arystotelesowskiego pod mianem *contrapositum* lub *contentio* (9.1.31, 9.2.2 i 9.3.81); zob. Cousin, *op. cit.*, t. 2, s. 46n. Trzeba też pamiętać, że dla P. Fontaniera (*Les Figures du discours*. Paris 1968, s. 379n.) antyteza (figura odmienna od paraboli) nie jest, wbrew podanej przez tego autora definicji, opozycją dwóch rzeczy czy osób, lecz opozycją dwóch *signifiés* stanowiących przeciwieństwo w jakimś dialogu lub w opisie. Fontanier uznaje zatem antytezę za figurę słowa, podczas gdy Kwintylian nie wypowiada się zdecydowanie na ten temat, podobnie zresztą jak autor *Rhetorica ad Herennium* (4.45.58).

stępują także w klasycznej retoryce francuskiej Gourdina czy Fontaniera [31].

Przejdźmy teraz do analizy terminu *similitudo*.

II

W *Topikach* Cycerona, tak jak w innych jego dziełach, brak jest definicji *similitudo*, ale przywoływane dla tego terminu przykłady, a także częste używanie tego określenia pozwalają wyrobić sobie dość zadowalające wyobrażenie. W przeciwieństwie do *Rhetorica ad Herennium* [32] w *Topikach* Cycerona występują tylko dwa zasadnicze rodzaje tej figury, mianowicie *similitudo per conlationem* (X 42) i *similitudo per comparationem* (X 43), oba mocno oparte na sylogistyce Arystotelesowskiej, choć nie pozbawione różnic. Podczas gdy pierwsza jest tylko prostą indukcją [33] i jako taka mało nas interesuje, druga [34] związana jest ze specjalną kategorią sylogizmu indukcyjnego, którą Arystoteles określał — mając na uwadze jedynie jej strukturę logiczną — niekiedy jako p o d o b i e ń s t w o (*omojoes*, *Topiki* VIII 1, 156b), kiedy indziej zaś jako p r z y k ł a d (*paradeigma*, *Analityki pierwsze* II 24).

> Ten argument [z podobieństwa] jest podobny do indukcji, ale nie jest z nią identyczny, bo w indukcji ogół otrzymuje się z poszczególnych faktów, natomiast w dowodzie z podobieństwa to, co się otrzymuje, nie jest ogółem, pod który podpadałyby wszystkie fakty podobne (*Topiki* VIII 1, 156b, s. 206).

Ta negatywna definicja została rozwinięta przez Sylvestra Maurusa, tłumacza i komentatora tekstu Arystotelesa [35], zgodnie z sugestiami samego Stagiryty, wynikającymi z podanego wcześniej całkowitego opisu

---

[31] G o u r d a i n, *Principes généraux et raisonnés de l'art oratoire*. Rouen et Paris 1785, s. 266n. — F o n t a n i e r, *op. cit.*, s. 429.

[32] Autor tej retoryki, definiując *similitudo* jako „*oratio traducens ad rem quampiam aliquid ex re dispari simile*" (4.45.59), wyróżnia cztery jej gatunki: *per contrarium*, *per negationem*, *per brevitatem* i *per conlationem*. Jest to rozróżnienie dość powierzchowne oparte na pozytywnej lub negatywnej zawartości podobieństwa w stosunku do elementu porównywanego [*comparé*] lub, w przypadku dwóch ostatnich gatunków, na jego zasięgu syntagmatycznym. Na temat szczegółowego porównania tego systemu z systemem Cycerona zob. R i p o s a t i, *op. cit.*, s. 100.

[33] „*Sunt enim similitudines, quae ex pluribus conlationibus perveniunt quo volunt*". Sam Cyceron (*Topiki* X 42, s. 142) nazywa to rozumowanie indukcją, czego potwierdzeniem jest następujący przykład: „Jeżeli słowa dotrzymać powinien opiekun, jeżeli powinien wspólnik, jeżeli ten, komu coś zleciłeś, jeżeli ten, kto dostał jakieś powierzone sobie dobro, to powinien dotrzymać też pełnomocnik".

[34] „*Alterum similitudinis genus conlatione sumitur, cum una res uni, par pari comparatur*".

[35] „*Argumentum a paritate procedet non ab uno simili ad universale continens omnia similia, sed ab uno simili ad aliud simile*". *Aristotelis Opera...*, Roma 1668, cyt. przez T r i c o t, *op. cit.*, t. 2, s. 160, przypis 1.

tego procesu logicznego; proces ten powinien być uznany za jedno z pierwszych opracowań dotyczących struktury porównania w dzisiejszym rozumieniu tego terminu. Pochodzący z cytowanego wyżej rozdziału *Analityk pierwszych* opis dotyczy dowodu przez p r z y k ł a d, który — według słów samego Arystotelesa —

> ani nie jest podobny do rozumowania z części o całości ⟨a zatem nie jest indukcją⟩, ani z całości o części ⟨nie jest więc też sylogizmem⟩, lecz raczej jako wnioskowanie części o części, gdy obydwie części są podporządkowane temu samemu terminowi i jeden z nich jest znany ⟨*Analityki pierwsze* II 24 69a, s. 174⟩.

Jest to zatem rezultat podwójnego działania indukcyjnego i dedukcyjnego, które przypomina podwójną synekdochę [36]. Przytoczmy tu jako przykład *similitudo* podaną przez Cycerona, która doskonale spełnia warunki zawarte w tekście Arystotelesa:

> Jeśli runął albo został uszkodzony dom, którego użytkowanie dostało się komuś w drodze zapisu, to dziedzic taki nie jest obowiązany ani odbudować go, ani naprawiać, podobnie jak nie jest obowiązany uiszczać odszkodowania za niewolnika, którego używanie było przedmiotem zapisu — jeżeli ten niewolnik umarł ⟨*Topiki* III 15, s. 130⟩.

A oto Arystotelesowska analiza tego przykładu.

Pierwsze zdanie jest konkluzją następującego sylogizmu:

1) Jeśli żadna rzecz, której użytkowanie zostało przepisane i która niszczeje, nie musi być naprawiona lub wymieniona na inną przez spadkobiercę,

2) a dom jest rzeczą, której użytkowanie zostało przepisane i która uległa zniszczeniu,

3) to dom nie musi być odbudowany lub zastąpiony innym przez spadkobiercę.

W sylogizmie tym [37] jedynie przesłanka mniejsza jest znana, przesłankę większą zaś należy udowodnić, aby konkluzja była prawdziwa. Z tego też powodu poszukuje się, wymyśla się przykład podobny do przesłanki mniejszej, który jest rzeczą znaną lub powszechnie przyjętą [38]. Przykład ten staje się punktem wyjścia dla indukcji niewyczer-

---

[36] Zob. *Rhétorique générale*, s. 106n.

[37] Sylogizm ten należący konkretnie do pierwszej figury drugiego trybu wnioskującego (zob. *Analityki pierwsze* I, 4, s. 8—13, oraz T r i c o t, *op. cit.*, s. 14, przypis 1) tworzy następujący schemat:

Żadne B nie jest A
Każde C jest B
―――――――――
Żadne C nie jest A

[38] Rozumowanie przez przykład musi spełniać dwa warunki (zob. *Analityki pierwsze* II 23, 68b, s. 172—173): termin średni musi być znany jako przynależny do terminu mniejszego (układ CB); po drugie i najważniejsze dla porównań trzeba wiedzieć, że termin większy przynależy do „czwartego terminu", którym jest ele-

pującej, a co za tym idzie, niekoniecznej, jak to wykazuje następujący prosylogizm:

4) Jeśli zmarły niewolnik nie musi być zastąpiony innym przez spadkobiercę,

5) a zmarły niewolnik jest rzeczą, której użytkowanie zostało zapisane i która następnie zginęła,

6) więc rzecz, której użytkowanie zostało zapisane i która zginęła, nie musi być zastępowana inną przez spadkobiercę.

Łatwo spostrzec, że mimo pozornej zbieżności wniosku tej indukcji z większą przesłanką poprzedniego sylogizmu (6 → I), przesłanką udowodnioną w ten sposób przez p r z y k ł a d, rozumowanie przez przykład jest nieścisłe, ponieważ wniosek ów nie jest konieczny [39]. Należy uczynić tu jednak dwa zastrzeżenia. Pierwsze polega na tym, że w indukcji mniejsza przesłanka powinna teoretycznie obejmować całość podmiotów reprezentowanych przez termin średni, co nie zachodzi w przypadku *paradeigma* [40], nawet jeśli Arystoteles bierze pod uwagę pełniejszy zakres. Drugie wynika z tego, że czwarty termin (w rzeczywistości: przykład, tzn. fakt wymyślony będący dowodem i dający nazwę całemu rozumowaniu) powinien tu być podobny w sensie arystotelesowskim [41] do „trzeciego terminu" (niewolnik do domu), co rzadko się zdarza w normalnym porównaniu-ozdobniku mowy: element porównywany i porównujący należą niemal zawsze — jako gatunki — do odmiennych rodzajów [42].

Arystoteles kontynuował te rozważania w swej *Retoryce* bez wprowadzenia istotnych zmian w zakresie pozycji przykładu wobec indukcji i sylogizmu dedukcyjnego (I 2, 1357b, 26—30), ale rozwinął je i zaproponował nowy podział przejęty później przez retorów rzymskich, który do-

---

ment porównujący [*comparant*] (układ DA). A zatem w takim np. porównaniu jak „Ten odkurzacz jest silny jak słoń" twierdzenie zdaniowe, na którym wspiera się cała figura, to niezaprzeczalnie „ten słoń jest silny". Odpowiada ono, dzięki swej strukturze i funkcji w figurze temu, co reprezentuje właśnie układ DA.

[39] Indukcja ta, obejmująca formalnie sylogizm trzeciej figury drugiego typu wnioskującego (zob. *Analityki pierwsze* I 6, 28a, s. 18—19, oraz T r i c o t, *op. cit.*, s. 34, przypis 2), daje następujący schemat:

Żadne D nie jest A
Każde D jest B

Żadne B nie jest A

Ponieważ D symbolizuje tutaj jednak tylko pojedynczą rzecz, konkluzja jest całkowicie dowolna.

[40] Na temat różnicy między indukcją a przykładem zob. *Analityki pierwsze* II 24, 69a, s. 174, oraz *Retoryka* I 2, 1356b 4, gdzie mówi się o przykładzie, że jest indukcją retoryki. Sztuce oratorskiej brak jest oczywiście naukowej ścisłości.

[41] Zob. wyżej, przypis 16.

[42] Wracając do przykładu podanego wyżej (przypis 38), byłoby absurdem próbować zaliczyć odkurzacz i słonia do jednego rodzaju, tzn. uznać je za podobne. Są one podobne tylko ze względu na stosunek, jaki mają do wspólnego atrybutu.

prowadził do nowych kłopotów terminologicznych. Według Stagiryty (II 20, 1393a, 28—31) istnieją dwa gatunki *paradeigma*: jeden polega na cytowaniu faktów historycznych, drugi na samodzielnym wymyślaniu przykładów. W tym drugim gatunku Arystoteles wyróżnia ponadto parabolę (*parabole*) oraz bajkę (*logos*):

- przykład
  - historyczny (prawdziwy)
  - wymyślony
    - parabola (prawdopodobna)
    - bajka (nieprawdopodobna)

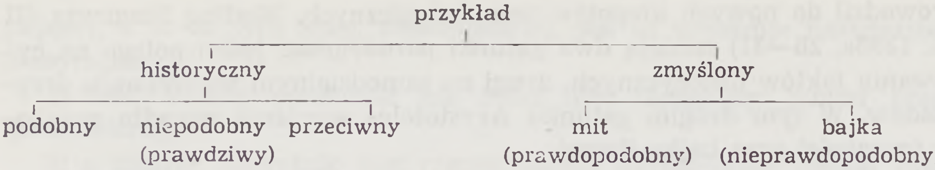
Cyceron, jak widzieliśmy (*Topiki* X 42—45, s. 142—143), uznaje także dwa gatunki podobieństwa: jeden oparty na wielu zestawieniach, który przypomina indukcję, i drugi przez porównanie szczegółu do szczegółu (do niego zatem odnosiłby się jedynie termin *paradeigma*), dzielący się z kolei na przykłady „prawdziwe" i przykłady „całkowicie zmyślone", które mogą być prawdopodobne, niemożliwe (*iperbole*) lub dziwne:

- podobieństwo
  - indukcja (*conlatio*)
  - przykład (*comparatio*)
    - historyczny (prawdziwy)
    - zmyślony (prawdopodobny niemożliwy dziwny)

W *Kształceniu mówcy* Kwintyliana (rozdz. II księgi 5) sprawy są bardziej skomplikowane. Autor ten uznaje wprawdzie Arystotelesa za swego mistrza, ale sprzeciwia się propozycjom retorów rzymskich, swych poprzedników, w tym także Cycerona. Dla niego przykład (*exemplum*) i podobieństwo (*similitudo*) są dowodami niezależnymi od siebie. Pierwszy z nich, odpowiadający Arystotelesowskiej *paradeigma*, polega na zestawieniu rzeczy podobnych (*in omni similium adpositione*) i dzieli się na dwa główne typy: przykłady zaczerpnięte z faktów historycznych, które — ze swej strony — mogą być podobne, niepodobne lub przeciwne rzeczy poddanej dowodzeniu (6—7), oraz przykłady zmyślone, zaczerpnięte z tradycji poetyckiej (18: cytowany przykład Orestesa) lub z bajek np. Ezopa (19—21). Wszystko to odpowiada w zasadzie [43] podziałowi przykładu u Arystotelesa:

---

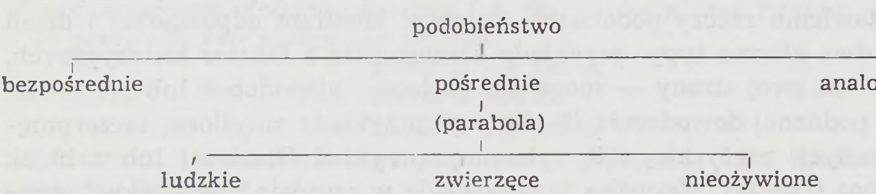
[43] Prawdę powiedziawszy, Kwintylian jeszcze bardziej komplikuje rozgałęzienie przykładu historycznego, odróżniając przykłady należące do rodzaju objaśniającego [*genre démonstratif*] przeznaczone do udowodnienia przeszłości od tych, które przynależą do rodzaju krasomówczego [*genre délibératif*] i mają przewidzieć przy-



Podobieństwo, które jako dowód ma moc bliską przykładowi (*proximas exemplo vires habet similitudo*), dzieli się również na dwa zasadnicze typy: jeden wyprowadzony z rzeczy mniej więcej podobnych (*ex rebus paene paribus*) do tych, które chce się objaśnić, jest bardziej bezpośredni niż drugi, tzn. niż parabola wyprowadzona z rzeczy bardziej odległych (*longius res*), nie tylko z czynów ludzkich, ale także ze zwierząt lub przedmiotów nieożywionych, i którą Cyceron nazywał *conlatio* (22—23). Te podobieństwa mogą być wyprowadzone z ziemi, z życia zwierząt lub z ciała ludzkiego (24—26) oraz z wielu jeszcze innych rzeczy, ponieważ listę tę można rozszerzać w nieskończoność. Właśnie to ostatnie spostrzeżenie, drugorzędne — jak widać — dla Kwintyliana, nabrało przesadnego znaczenia u niektórych współczesnych komentatorów. Zamiast przeprowadzić dokładne analizy struktury i funkcjonowania porównań ograniczyli się oni do oznaczenia i sklasyfikowania zakresu, „zawartości" elementu porównującego, tworząc w ten sposób nieskończone inwentarze tematyczne, których przydatność jest w większości przypadków wątpliwa.

Zauważmy także, że chociaż Kwintylianowi obca jest „beztroska drobiazgowość" retorów w rozbudowywaniu podziału podobieństwa (30: *scio quosdam inani diligentia per minutissimas ista partis secuisse*), bierze on tutaj również pod uwagę podobieństwo, niepodobieństwo i przeciwieństwo, rozróżnienie stosowane przez niego do analogii proporcjonalnej (34—35). Z drugiej jednak strony trudno jest stwierdzić, czy zalicza on tę analogię do paraboli, czy też (co jest bardziej prawdopodobne) uznaje ją za autonomiczny typ podobieństwa.

Schemat tego dowodu, ograniczony do najistotniejszych elementów, przedstawia się zatem następująco:



szłość (7—8). Ten ostatni gatunek zilustrowany jest zresztą przykładem zaczerpniętym z Arystotelesa, u którego figuruje on jako *paradeigma* (*Retoryka* I 2, 1357b 30—36). Poza tym Kwintylian proponuje odróżniać przykłady, które są podobne do rzeczy, która ma być dowiedziona, od tych, które są większe lub mniejsze od niej (9—12).

Powracając do naszej dyskusji terminologicznej, stwierdzamy, że w przeciwieństwie do *comparatio*, które określa zawsze stosunek między dwiema lub wieloma rzeczami podobnymi, p o d o b i e ń s t w o wraz z innymi terminami należącymi do tej samej rodziny, o których mowa była wyżej, wskazują jedynie na element porównujący, tzn. ten dowód „zmyślony" i zestawiony ze względu na swe podobieństwo (od szczegółu do szczegółu) ze zdaniem, które ma być dowiedzione lub którego prawdziwość chce się po prostu podkreślić, cytując podobne lub analogiczne przypadki. Jeśli nawet niektóre dwuznaczności w stosowaniu terminów [44] uniemożliwiają tu formalne potwierdzenie, byłoby jednak trudno podważyć słuszność naszego wniosku, zważywszy, że:

1. Mówiąc o *exemplum*, Kwintylian wyraźnie używa tego terminu do określenia wyłącznie podobnego faktu historycznego, jak w 5.11.8:

> mówiąc, że Denys, pod pretekstem posiadania straży, która czuwałaby nad jego bezpieczeństwem, chciał zapewnić sobie wspólników dla zawładnięcia najwyższej władzy, m o ż n a b ę d z i e p o d a ć p r z y k ł a d Pizystrata (*hoc referat exemplum*), który w ten właśnie sposób do tego doszedł;

2. W związku z *similitudo* dochodzimy do tego samego stwierdzenia, ponieważ dla udowodnienia potrzeby ćwiczenia umysłowego autor ten z a p o ż y c z a p o d o b i e ń s t w o o d z i e m i (5.11.24: *similitudine utaris terrae*), która zaniedbywana porasta chwastami, lecz uprawiana rodzi owoce. Ogólnie rzecz biorąc, *similitudo* wyprowadzana jest zawsze z tego lub innego zakresu wyznaczonego przez element porównujący [45]. Dzieje się tak nie tylko w *Kształceniu mówcy*, lecz także — co oczywiste — w *O mówcy* Cycerona (zob. 3.41), by ograniczyć się tylko do jednego przykładu;

3. Kwintylian zastosuje termin *similitudo* także dla określenia sposobu upiększania mowy, ale użycie to — jak zobaczymy dalej — podkreśli tylko dodatkowo jego wartość jako elementu porównującego.

---

[44] Nie należy zapominać, że p r z y k ł a d i p o d o b i e ń s t w o oznaczały u Arystotelesa „zasady rozumowania" tak samo jak indukcja z tą tylko różnicą, że prowadzą one od szczegółu do szczegółu, podczas gdy indukcja wiedzie od szczegółu do ogółu (zob. *Topiki* VIII 1, 156b, s. 206; *Retoryka* I 2, 1357b 25—35 i II 20, 1393a 26—27). Sposób użycia tych terminów, prawdopodobnie pochodzenia synekdochicznego (przypisanie nazwy części figury całej figurze), musiał mieć wpływ na słownictwo retoryczne, począwszy od średniowiecza, co wyjaśniałoby, w związku z „podobieństwem", źródło powstania tej dziwnej wersji zdania Kwintyliana, cytowanego wyżej (przypis 3). Dwuznaczność lub, inaczej mówiąc, sprzeczność występuje jednak również wewnątrz dzieła *Kształcenie mówcy*: parabola jest tu niekiedy odmianą podobieństwa, jak to wykazano przed chwilą, kiedy indziej zaś figurą złożoną z podobieństwa i rzeczy porównywanej (zob. 8.3.77).

[45] Por. przykłady cytowane przez Kwintyliana, 5.11.24—26.

III

U Kwintyliana badającego problem *similitudo* jako ozdobnika (8.3.72 n.) figura ta przedstawiona jest jako środek zdolny do rozjaśnienia rzeczy (*praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines*); środek ów powinien być jasny i znany, ponieważ to, czego się używa dla rozjaśnienia jakiejś rzeczy, musi mieć więcej światła niż ta rzecz [46]. Z jednej strony istnieje zatem rzecz „niejasna", którą należy oświetlić, a z drugiej „znane" podobieństwo, dostarczające niezbędnego światła dla wyrazistego ukazania danej rzeczy. Podane przez Kwintyliana przykłady podobieństwa uwydatniają jeszcze bardziej to stwierdzenie, ponieważ odkrywa się w nich każdorazowo pojedynczy element porównujący: „Potem, jak drapieżne wilki w ciemności" lub „Podobny do ptaka, który muska taflę wody przy brzegu, gdzie pełno ryb wokół skał". Wynika z tego jasno, że w porównaniu lub — by użyć określenia samego Kwintyliana — w paraboli podobieństwo może poprzedzać rzecz porównywaną lub odwrotnie (*in omni autem parabole aut praecedit similitudo, res sequitur, aut praecedit res et similitudo sequitur*) [47]. Na poziomie relacji między elementem porównującym a porównywanym następstwo tych dwóch zasadniczych członów porównania zachodzi także w dwojaki sposób: podobieństwo może być niezależne i rozłączne (*libera et separata*), albo też połączone z rzeczą porównywaną, której obraz stanowi (*cum re cujus est imago connectitur*) i które Grecy nazywali *antapodeos*. Trudno jednak wyjaśnić dokładnie to rozróżnienie dwóch odmiennych postaci formalnych figury, ponieważ przykłady podane przez Kwin-

---

[46] Ten warunek „podobieństwa" przypomina warunek stawiany przez Arystotelesa względem „przykładu" (zob. wyżej, przypis 38), z tą jednak różnicą, że Arystoteles wymaga znanej przynależności terminu większego indukcji (który obejmuje wspólny atrybut porównania) do „przykładu", a nie znajomości rzeczy, która stała się podobieństwem. Kwintylian natomiast zadowala się „jasnością" podobieństwa.

[47] Z terminologicznego punktu widzenia interesujące byłoby może porównanie odpowiednich ustępów w różnych przekładach francuskich tekstu Kwintyliana pochodzących z ostatnich czterystu lat. Ksiądz de Pure (1663): „W każdej paraboli podobieństwo poprzedza, a rzecz następuje lub odwrotnie". Ksiądz Gedoyn (1718): „Zatem w każdym porównaniu albo podobieństwo poprzedza, a rzecz następuje, albo też rzecz poprzedza, a podobieństwo następuje". Ouizille (1832): „Zatem w każdym porównaniu bądź to podobieństwo poprzedza przedmiot, bądź też sam przedmiot poprzedza podobieństwo". Bornecque (1934): „W każdym podobieństwie porównanie poprzedza, a rzecz następuje, lub też rzecz poprzedza, a porównanie następuje". Ta ostatnia wersja, będąca odbiciem kompletnego zamieszania terminologicznego, wydaje się nie do przyjęcia. Jeśli zaś dodać do tego inne niekonsekwencje, takie np. jak tłumaczenie terminu *similitudo* czasem przez „porównanie" (9.1.31), czasem zaś przez „podobieństwo" (9.2.2.), i to w tym samym kontekście, musi się dojść do wniosku, że tłumaczeniem Bornecque'a można się posługiwać tylko z wielką ostrożnością. Ostrożność ta dotyczy oczywiście jedynie sposobu użycia omawianych terminów.

tyliana nie dają się podzielić — jak można by się tego spodziewać po ich definicjach — na „zdania współrzędne”, w których rzecz porównywana i podobieństwo porównujące następowałyby po sobie w sposób niezależny, bez modalizatora komparatywnego [48], oraz na „zdania porównawcze”, w których zestawienie i powiązanie obu członów przybrałoby formę konstrukcji syntaktycznej złożonej z jednego zdania głównego i drugiego podrzędnego. Istotnie w każdym z tych przykładów obecność modalizatora jest oczywista.

W celu uzyskania spójnej i możliwej do przyjęcia eksplikacji omawianego tu fragmentu wybraliśmy, spośród bardzo wielu edycji tekstu Kwintyliana [49], wydanie Claude'a Capparronniera (Paris 1725) i to nie tylko dlatego, że jest ono jednym z najbardziej naukowych i opatrzonych obszernymi komentarzami, lecz również dlatego, że pochodzi z epoki, w której uzus terminologiczny sprzyjał już konfuzji między porównaniem a podobieństwem [50]; za pomocą obu tych terminów określało się swobodnie całą figurę, tzn. zespół złożony z elementu porównującego i porównywanego. Dlatego edycja ta jest dokumentem podwójnie cennym.

Według Capparronniera [51] Kwintylian mówi o „swobodnym podobieństwie” wtedy, kiedy ma ono po prostu miejsce bez dodawania do niego

---

[48] Przyjmujemy tu terminologię G. Genette'a (*La Rhétorique restreinte.* „Communications” 16 (1970), s. 164), który określa mianem „modalizatora” element gramatyczny łączący element porównywany z elementem porównującym.

[49] Przedmowa do wydania *Kształcenia mówcy* przez Gesnera (Gottinga 1738) notuje 117 wydań tekstu Kwintyliana tylko między 1468 a 1728 rokiem.

[50] Nie wchodząc tu w szczegóły, zaznaczmy tylko, że XVII-wieczne słownictwo francuskie zdaje się od początku mylić termin „porównanie” z terminem „podobieństwo”, ale — co warto odnotować — oznacza nimi zawsze element porównujący [*comparant*]. Można to sprawdzić w: C. de St. Paul, *Tableau de l'éloquence française.* Paris 1632, s. 236, lub C. Sorel, *Anti-roman.* Paris 1633, t. 1, s. 325 n., a także, oczywiście, w: Le Gras, *La Rhétorique française.* Paris 1671, s. 208 n., lub B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler.* Paris 1675, s. 90 n. Najprawdopodobniej pod koniec stulecia nastąpiło odwrócenie tego sposobu użycia, tzn. zaczęto nazywać całą figurę oboma tymi terminami i posługiwać się nimi wymiennie dla wyrażenia stosunku między dwiema porównywanymi rzeczami. Znajduje to swoje odzwierciedlenie i potwierdzenie już w pierwszym wydaniu *Dictionnaire* Akademii Francuskiej (1694), według którego podobieństwo jest „porównaniem pozwalającym uwidocznić związek między dwiema lub wieloma rzeczami”. Jeśli zaś prawdą jest, że słownik ten uświęcił formułę „metafora = skrócone porównanie” dopiero w swym siódmym wydaniu z 1878 r., to warto także podkreślić, że słowniki współczesne jego pierwszemu wydaniu lub opracowywane w tym samym czasie (jak np. słownik Furetière'a z 1691 r., ale wydany już po śmierci autora w 1688) są o wiele mniej stanowcze w tej dziedzinie. Według Furetière'a podobieństwo jest to „przykład, który służy za porównanie” i poprzez które „pozwala się ludowi zrozumieć tajemnice”.

[51] Autor ten powtarza zresztą obszernie komentarze poczynione przez innych wydawców tego tekstu, zwłaszcza Turnebusa (Paris 1556), które stanowią podstawę jego interpretacji.

czegoś, co ustanawiałoby jakiś stosunek pomiędzy nim a rzeczą omawianą [52]. Chodzi tu o stosunek, w którym odpowiednie człony obu zdań odpowiadałyby sobie wzajemnie (*collatione invicem respondente*). Porównanie doskonałe, któremu Kwintylian przyznaje najwyższą wartość, powinno zawierać *protasis* wprowadzoną przez partykułę *ut* i *antapadosis* lub *apadosis* wprowadzoną przez *ita*, *sic*, itd. — jak to ilustrują przykłady z 8.3.75: *Ut terram cultu, sic animum disciplinis meliorem uberioremque fieri* = Jak uprawa czyni ziemię żyźniejszą, tak uczenie się czyni umysł lepszym i płodniejszym; *Ut medici abalienata morbis membra praecidant, ita turbes ac perniciosos, etiam si nobis sanguine cohaereant, amputandos* = Tak jak lekarze ucinają członki porażone gangreną, tak i my powinniśmy usunąć ze społeczeństwa obywateli zepsutych i szkodliwych, nawet jeśli związani są z nami więzami krwi.

Najlepsze porównania powinny zatem opierać się — tak jak to się dzieje u Arystotelesa [53] — na pewnego rodzaju analogii, analogii bardziej jednak rozbudowanej, w której wszystkie terminy *apodosis* zgadzają się z odpowiadającymi im terminami w *protasis*-podobieństwie: uczenie się — uprawie, umysł — ziemi, sędziowie — lekarzom, a szkodliwi obywatele — zgangrenowanym członkom. A przecież nie są to jedyne możliwe porównania, istnieją bowiem i takie, w których podobieństwo występuje po prostu z modalizatorem lub bez modalizatora obok rzeczy porównywanej. Jest ono wtedy albo rozbudowane, dłuższe, przechodzi w peryfrazę lub opis (8.3.78), albo też jest krótkie i zamyka się w jednym słowie, które jest jakby obrazem porównywanej rzeczy (8.3.81): *Vagi per silvas ritu* = Błądząc po lesie jak dzikie zwierzęta. Ten ostatni typ porównania jest powszechny zwłaszcza w mowie potocznej (*quibus similia possunt cuicumque etiam ex cotidiano sermone succurrere*). Podsumowując przedstawione różne możliwości porównania, otrzymuje się następującą tabelę:

	Podobieństwo		
	z *apodosis* (analogia)	bez *apodosis*	
		rozbudowane	krótkie
res — similitudo			
similitudo — res			

Po takim zdefiniowaniu terminów można już teraz zasadnie uznać metaforę za skrócone podobieństwo, tzn. za podobieństwo pozbawione wszelkiej więzi gramatycznej lub semantycznej, która wiązałaby je s y n-

[52] Zob. s. 497, przypis 382 odnoszący się do 8.3.77.

[53] Wiadomo, że według Arystotelesa „największym uznaniem cieszą się przenośnie proporcjonalne" (*Retoryka* III 10, s. 37) i że z drugiej strony podobieństwa lub obrazy (*eikon*) były uważane za metafory pozbawione modalizatora komparatywnego. Zauważmy, że przykład podany przez Arystotelesa mówiącego o metaforach [przenośniach] jest raczej porównaniem (zob. éd. B u d é, t. 3, s. 65, przypis 1).

tagmatycznie lub raczej odsyłała do jakiegoś innego elementu wypowiedzi i to nie tylko wtedy, kiedy jest ono krótkie, obejmujące jedno słowo lub co najwyżej syntagmę nominalną. Z pewnością słynny przykład Arystotelesa o Achillesie, który jak lew runął (*Retoryka* III 4, 1406b), powtórzony przez Kwintyliana (8.6.8), daje wyraz takiemu podobieństwu, które — jak się wydaje — może samo, bez modalizatora komparatywnego i rzeczy porównywanej, doprowadzić do powstania w innym kontekście tego, co nazywa się metaforą *par excellence*, lub jakiegokolwiek innego tropu. Będzie to zatem metafora, kiedy mówiąc o Achillesie, powiemy, że „lew runął", a synekdocha w zdaniu takim jak „Achilles jest lwem", gdzie „lew" oznacza kogoś odważnego. Jest to synekdocha szczegółowa [54], którą Arystoteles uznawał także za *metafora*, tzn. transpozycję (nazwa ta, jak wiadomo, obejmowała u Arystotelesa obok dzisiejszego terminu „metafora" także synekdochę szczegółową i uogólniającą). W każdym z tych przykładów *signifiant* lew oznacza *signifié*, które nie jest jego własnością, za pomocą obcego kontekstu. Kontekst ten jest mu absolutnie niezbędny po to, aby mógł funkcjonować jako termin przenośny.

Rzecz nie wygląda tak samo, mimo oczywistego pokrewieństwa, kiedy podobieństwo obejmuje syntagmę zdaniową nie wymagającą żadnego kontekstu, wystarczającą do właściwego określenia sensu, która może być jednocześnie interpretowana w znaczeniu przenośnym, ale w której — jak to określił Tzvetan Todorov, mówiąc o symbolizmie zdaniowym [55] — asercja wyjściowa jest utrzymana. A zatem podczas gdy w przykładzie „Achilles jest lwem" ostatnie słowo musiało siłą rzeczy utracić swój pierwotny sens, to zupełnie inaczej dzieje się w bajce Ezopa, w której „kiedy lew spał, mysz przebiegła przez jego paszczę. Ten zbudzony kręcił się wkoło i szukał zuchwalca..." itd. [56] Czytając taki tekst, czytelnik stwierdza najpierw, że „lew" oznacza tutaj nadal lwa, podobnie jak zachowują swe właściwe znaczenie pozostałe składniki opowiadania, co bynajmniej nie przeszkadza odbiorcy w dalszym interpre-

---

[54] Przez długi czas zdania w rodzaju „Achilles jest lwem" określano jako „metafory identyfikacyjne [*métaphores par identification*]". Błąd ten jest tylko jednym ze skutków upodobnienia metafory do skróconego porównania. Jeśli bowiem zdanie „Achilles jest jak lew" jest porównaniem (a z pewnością nim jest) i jeśli z drugiej strony metafora jest porównaniem pozbawionym modalizatora komparatywnego, wynika z tego w sposób oczywisty, że zacytowane zdanie nie może być niczym innym jak tylko metaforą. Trzeba jednak wziąć także pod uwagę, że to samo zdanie zawiera tylko jedno jedyne słowo metaforyczne (lew), które również nie jest metaforą *sensu stricto*. Oba rozumowania są wyraźnie nie do pogodzenia.

[55] Wykład seminaryjny w École Normale Supérieure, rok 1973/74, na temat *Retoryka i symbolika*.

[56] *Bajki Ezopowe*. Przełożył i opracował M. Golias. Wrocław 1961, s. 60. BN II 127. Bajka nr 151, *Lew, mysz i lis*.

towaniu tego samego lwa i całej bajki jako wyobrażenia o ludziach roztropnych, nie lekceważących nawet błahych spraw zgodnie z morałem Ezopa. Bajka jest jednak tylko jednym z wielu przykładów rozbudowanych podobieństw i właśnie w tym sensie Arystoteles uznaje także przysłowia za równoprawne metafory, podobne w tym względzie do bajek (*Retoryka* III 11, s. 48).

Zamiast konkluzji najodpowiedniejsze byłoby tu podkreślenie raz jeszcze nieuzasadnionego charakteru tej interpretacji, która mówiąc o figurach podobieństwa, postrzega w metaforze skrócone porównanie i utrzymuje, jakoby jej uzasadnienie tkwiło w retoryce starożytnej. Teoria ta nie tylko jest fałszywa i niemożliwa do przyjęcia, co przyznało już wielu komentatorów, lecz faktycznie brak ku niej podstaw zarówno u Arystotelesa, jak i u Kwintyliana. Od ich czasów terminologia retoryczna uległa oczywiście dużym zmianom; badacz musi brać pod uwagę nieuchronność ewolucji w stosowaniu omawianych terminów, ewolucji odczuwalnej już między Rzymianami a Arystotelesem, a widocznej jeszcze bardziej w patrystyce średniowiecznej [57]. Ponadto badacz musi uwzględnić także kryzys retoryki rozpoczęty w XVIII w. gwałtownymi atakami przeciwko „retoryce szkolnej", tzn. nauczanej [58], kryzys, który doprowadził następnie, z początkiem epoki romantycznej, do prawie całkowitego zaniku tej dziedziny z powodu niezgodności jej charakteru normatywnego z estetyką szkoły romantycznej. Musiało to spowodować nieuchronne zamieszanie terminologiczne, skróty lub rozszerzenia niczym nie uzasadnione, wynikające przede wszystkim z uproszczeń, które zawsze towarzyszą skostnieniu jakiejś dyscypliny, zapoznanej przez aktualną naukę i żyjącej tylko w szkolnych podręcznikach lub w słownikach akademickich.

Przełożyła *Małgorzata Tomicka*

---

[57] Nie są to tylko zmiany formalne. Powszechnie wiadomo, w jaki sposób Ojcowie Kościoła zmodyfikowali samą zasadę figur retorycznych, przystosowując je do interpretacji *Biblii*. Mówili więc niezmiennie o przypowieściach (parabolach) Chrystusa lub o obrazie Boga. Zob. C. Mondésert, *Clément d'Alexandrie*. Paris 1952, s. 21 n. Zob. także hasła *parabole* i *eikon* w *A Patristic Greek Lexicon*. Ed. E. W. H. Lampe. Oxford 1961.

[58] Zob. np. polemikę między P. Lamy (*La Rhétorique de Collège trahie par son apologiste*) a Gibertem, „jednym z profesorów retoryki w Collège Mazarin" (*Réflexions sur la rhétorique où l'on répond aux objections du P. Lamy*. Paris 1707, t. 1, s. 28 n.).

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

PAOLO VALESIO

ZARYS STUDIUM PERSONIFIKACJI

0.1. Badanie [1] opowiadania (literackiego w tradycyjnym sensie tego słowa lub nie) w perspektywie ściśle językoznawczej (a ten, który pisze te słowa, jest językoznawcą) jest m a k r o s k o p o w e, tzn. że badanie tego rodzaju dotyczy struktur o wiele szerszych niż struktury badane zazwyczaj przez językoznawcę; z drugiej strony to samo badanie może zawsze wydać się m i k r o s k o p o w y m z punktu widzenia tradycyjnego krytyka literackiego. Sądzimy, że ten kontrast stanowi sedno pewnych trudności, które (jak się zdaje) jeszcze trwają w stosunkach między analizą językoznawczą, analizą semiotyczną [2] i analizą literacką opowiadań.

Jednakże w dziedzinie językoznawstwa istnieje seria struktur, które w tradycji badań „humanistycznych" były rodzajem mostu przerzuconego między językiem a „literackim", „poetyckim" czy „artystycznym" użyciem tegoż języka (i w konsekwencji były one również mostem między językoznawstwem a krytyką języków „poetyckich"). Struktury te są specjalnymi strukturami frazeologicznymi, tradycyjnie znanymi jako f i g u r y r e t o r y c z n e, po włosku *figure retoriche*. (Nie jest to najlep-

[Paolo V a l e s i o, włoski językoznawca i teoretyk literatury, ostatnio profesor italianistyki na Yale University, opublikował m.in. *Strutture dell'allitterazione* (1967), *Novantiqua: Rhetorics as Contemporary Theory* (1980), jest autorem dwóch powieści i dwóch tomów wierszy.

Przekład według: P. V a l e s i o, *Esquisse pour une étude des personnifications*. „Lingua e stile" 4 (1969), nr 1, s. 1—21.]

[1] Następujący tekst jest referatem odczytanym na II Międzynarodowym Seminarium na temat metod analizy opowiadania, Urbino, 24—31 VII 1968. Przedstawiony tu tekst, odpowiadający temu, który był odczytany, z kilkoma modyfikacjami, jest częścią większej pracy, którą właśnie piszemy i w której uwzględnimy niektóre interesujące uwagi, jakie uczestnicy Seminarium, a mianowicie: A. J. Greimas, A. M. Cirese i U. Eco, sformułowali na temat naszego referatu. W pracy tej uwzględnimy również niektóre uwagi Noama Chomsky'ego dotyczące tego tekstu.

[2] W naszej pracy używamy tego terminu w znaczeniu raczej ogólnym. Na temat stosunku pojęcia „semiotyki" i pojęcia „semiologii" można odwołać się przynajmniej do: Greimas (1966 i 1967), Hjelmslev (1968), Rossi-Landi (1967).

sza terminologia, gdyż zawiera ona konotację frywolności i bezczynności jako pewnego rodzaju gra rozwijająca się ponad rzeczywistą strukturą języka lub poniżej niej; terminy angielskie i rosyjskie: *figures of speech, figury rieczi,* są o wiele odpowiedniejsze, ponieważ lepiej wyrażają ich naturę, tzn. ich silny związek z podstawową strukturą języka).

Niekorzystna strona tej szczególnej sytuacji figur retorycznych polega na tym, że są one często traktowane jako *no man's land* [ziemia niczyja] i zaniedbywane bądź przez językoznawców, bądź przez semiotyków i krytyków literackich. Skądinąd dodatnia strona polega na samym fakcie, że badanie tych struktur pozwala na zrównoważoną wizję zjawisk mowy (struktur językowych, struktur charakterystycznych dla opowiadania jako takiego itd.). Wydaje się nam jednak niewątpliwe, że badanie tych struktur będzie zawsze m i k r o s k o p o w e dla uczonych, którzy pragną uchwycić ogólne struktury opowiadania; niemniej sądzimy, że na razie językoznawca, jeśli naprawdę chce być użyteczny w tym ogólnym wysiłku analiz i semiotycznych ocen, musi się ograniczyć do badania mikroskopowego (wyrzekając się blasku i elegancji ogólnych ocen estetycznych czy ideologicznych, ale naturalnie nie zaniedbując przy tym tego, co jego badanie może zyskać na kontakcie, nie tylko z typologiami literackimi, ale także, i to szczególnie, z psychologią, antropologią kultury, logiką, w ogólnym semiotycznym wymiarze).

0.2. W tym artykule damy zarys analizy szczególnej figury retorycznej: klasycznej *fictio personae*, która później (tzn. w czasach Boileau; zob. przypisy u Lausberga, 1960 i 1967) została nazwana p e r s o n i f i k a c j ą (wł. *personificazione*, ang. *personification*, niem. *Personifizierung*, ros. *olicetworienie*, które jest kalką semantyczną poprzednich nazw: *lico* 'osoba, postać', *tworienie* 'tworzenie'). Nazwa tej figury wystarczy do wykazania, że nasza analiza nie będzie dotyczyła struktury opowiadania jako takiej, ale raczej dwu aspektów, ważnych również ze względu na strukturę opowiadania jako problemu semiotycznego:

a) typologia możliwych postaci opowiadań; oczywiście postaci, które nie przedstawiają bezpośrednio osób, ale które są rezultatem przekształcenia personifikującego pierwotnych „nie-osób", mają inny status semiotyczny niż postaci odnoszące się bezpośrednio do osób: można już zauważyć, że pierwszy wzmiankowany typ, typ postaci-personifikacji jest rzadszy niż drugi typ postaci „czystych", a poza tym, że ten pierwszy typ posiada coś, co wiąże się z jego szczególnym pochodzeniem, tak że można ustalić między dwoma typami opozycję: człon nienacechowany (postaci „czyste" lub postaci „realistyczne") wobec członu nacechowanego (personifikacje);

b) relacja między strukturami głębokimi i powierzchniowymi opowiadania; jak już wspomnieliśmy, uchwycimy tę relację w jej wymiarze mikroskopowym, tzn. że zbadamy raczej relacje strukturalne wewnętrzne

dla szczególnego składnika opowiadania, a nie relacje między składnikami charakteryzujące strukturę opowiadania w ogóle; nie przeszkadza to jednak, że analiza tego typu może być bogata w sugestie, również dla tego, co dotyczy problemu ogólnej struktury.

1.1. Trzeba zacząć od kilku uwag metodycznych. Dobrze wiadomo, że tradycyjne „części mowy" (rzeczowniki i czasowniki, rzeczowniki i przymiotniki; rzeczowniki abstrakcyjne i konkretne, ożywione i nieożywione, czasowniki przechodnie i nieprzechodnie, itd.) nie stanowią jeszcze pojęć jasnych i powszechnie używanych, bądź ze względu na ich status logiczny, bądź ze względu na ich zastosowalność międzyjęzykową i międzykulturową (to, co jest ożywione w języku angielskim czy rosyjskim, może być nieożywione w języku bantu itd.; istnieje tu niebezpieczeństwo „glottocentryzmu").

Jednakże współczesne językoznawstwo (a myślimy tu zwłaszcza o gramatyce generatywnej i transformacyjnej) wykazało, że w tych granicach te pojęcia mają wartość heurystyczną i mogą zrodzić analizy głębokie i subtelne[3]. Trzeba również powiedzieć, że nasze analizy dotyczą głównie rodziny języków romańskich (ale sądzimy, że podstawowe rozróżnienia mogą być zastosowane do każdego języka indoeuropejskiego, a także do języków semickich; mamy też nadzieję, że przy ewentualnym rozszerzeniu badań będą mogły być zastosowane, z minimalnymi zmianami, również do innych języków). Przejdźmy więc do analizy sytuacji językowej, w której powstaje personifikacja.

1.2. Każdy wie, że istnieje różnica między „rodzajem" w gramatycznym sensie słowa i „rodzajem" w sensie niegramatycznym: pierwsze pojęcie nazwiemy r o d z a j e m, a drugie p ł c i ą. To rozróżnienie jest zasadnicze i poprawne. Jednakże, jak wszystkie rozróżnienia zbyt często w podręcznikach powtarzane tymi samymi słowami może ono niejako stępić wrażliwość językoznawcy, sprawiając, że straci on z oczu człon „podobieństwo" z tej dialektyki „podobieństwa/różnicy", jaka przenika całą strukturę językową na wszystkich poziomach.

W obecnym przypadku należy uwypuklić dialektyczną zbieżność, która pojawia się w płaszczyznach morfologicznych i semantycznych językowego kodu, między rodzajem gramatycznym i płcią. Zbieżność ta nie pojawia się, gdy rzeczownik rodzaju żeńskiego wskazuje istotę płci żeńskiej, a rzeczownik rodzaju męskiego istotę męską: jest to poprostu bez-

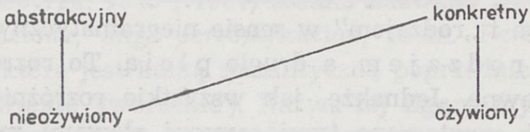
---

[3] Jednakże trzeba przyznać, że sposób posługiwania się tymi kategoriami przez Chomsky'ego i naśladujących go językoznawców jest nieco za suchy i schematyczny; tzn. wydają się w stopniu nie wystarczającym analizować ich wewnętrzne i czasem skontrastowane składniki; to właśnie spróbujemy zrobić, przynajmniej częściowo, w obecnej analizie.

pośredni związek między faktem morfosyntaktycznym i semantycznym (rodzaj), a faktem semantycznym *lato sensu*, czyli referencjalnym (płeć). Nie chodzi też o to, aby zbieżność dialektyczna pojawiła się w przypadkach (rzadkich, lecz jednak istniejących, być może we wszystkich językach), gdzie rodzaj gramatyczny rzeczownika wskazuje istotę żywą, której płeć normalnie jest przeciwna rodzajowi gramatycznemu (np.: włoskie *guardia*, francuskie *sentinelle*, hiszpańskie *centinela*, wszystkie rodzaju żeńskiego i wszystkie odnoszące się do mężczyzn, wobec np. francuskiego *garde*, hiszpańskiego *guardia*, rosyjskiego *karaulszczik* 'strażnik, wartownik', wszystkie rodzaju męskiego). Jest to po prostu odmiana (nie mająca zasadniczego charakteru) w dystrybucji rodzajów.

Zbieżność dialektyczna ma miejsce tylko wtedy, gdy rodzaj rzeczownika wskazującego istotę nieożywioną, która normalnie może mieć tylko rodzaj (bo istota nieożywiona nie ma płci), staje się także znamieniem płci. Żeby mieć jasny obraz sytuacji, trzeba zauważyć, że problem rodzaju związany jest z czterema kategoriami semantycznymi: 'abstrakcyjny'/'konkretny', 'nieożywiony'/'ożywiony'. Stanowią one dwie binarne opozycje, które wzajemnie się krzyżują, ale które nie nakładają się całkowicie, gdyż wszystkie czasowniki abstrakcyjne są także nieożywione, a wszystkie rzeczowniki ożywione są również konkretne, ale odwrotność nie jest prawdziwa (np. lampa jest rzeczownikiem nieożywionym lecz konkretnym).

Mamy więc tę podstawową strukturę:



Oto więc normalna sytuacja, charakterystyczna dla n e u t r a l n e g o s t y l u języka, która może być sprowadzona do podstawowej relacji, w której 'nieożywiony' jest członem nienacechowanym (gdyż może przyjąć określenie bądź 'abstrakcyjny', bądź 'konkretny') podczas gdy 'ożywiony' jest członem nacechowanym (gdyż n o r m a l n i e może przyjąć tylko określenie 'konkretny'). W stylu p r z e n o ś n y m, tzn. charakteryzującym się obecnością figur retorycznych, sytuacja jest bardziej złożona, gdyż rzeczowniki abstrakcyjne mogą s t a ć s i ę o ż y w i o n e (np. sprawiedliwość przekształcona jest w Sprawiedliwość i przedstawiona jako kobieta z mieczem i wagą w ręce itd). Jest to podstawowy (ale nie jedyny) mechanizm personifikacji.

Można teraz powrócić do problemu rodzaju. W językach (jak klasyczna i nowożytna greka, klasyczna łacina, języki słowiańskie, języki starogermańskie, współczesny język niemiecki itd.), które posiadają potrójne rozróżnienie rodzajowe (męski, żeński, nijaki), dialektyka między rodzajem a płcią jest mniej „dramatyczna" niż w językach (jak języki semickie

i języki romańskie, z jednym, zresztą problematycznym [4], wyjątkiem itd.), gdzie rozróżnienie jest binarne (męski *versus* żeński). „Bezpłciowa" kategoria rodzaju nijakiego służy w rzeczywistości jako bufor między rodzajem męskim i żeńskim [5].

Można więc powiedzieć, że w genezie języków romańskich, począwszy od „łaciny ludowej" (a lepiej od potocznego języka romańskiego), zanik rodzaju nijakiego pociągnął na płaszczyźnie semantycznej (pomijając skutki morfologiczne, o których mówią wszystkie gramatyki historyczne) wzmocnienie więzi między rodzajem i płcią, a w konsekwencji uwypuklenie retorycznej figury personifikacji, jako możliwości stylistyki ogólnej.

1.3. Według mechanizmu, który właśnie opisaliśmy, można by spróbować określić personifikację jako transformację leksykalną, wypełniającą „pusty przedział" w systemie: 'abstrakcyjny'/'konkretny' — 'nieożywiony'/'ożywiony', łącząc kategorię 'abstrakcyjny' z kategorią 'ożywiony'. Trzeba położyć nacisk na ten punkt jako na jeden z ważnych i charakterystycznych elementów systemu semantycznego, elementów, których wyrażenie systemem sformalizowanych reguł jak ten, który stanowi konkluzję naszego eseju, nie wydaje się jeszcze możliwe. Nie jest ścisłe powiedzenie, że personifikacja (w formie, którą opisaliśmy) konkretyzuje rzeczownik abstrakcyjny. Opisując w ten sposób zjawisko, wychwytuje się ważną cechę transformacji, ale jednocześnie ryzykuje się przeoczenie delikatnego i charakterystycznego aspektu tej figury, tzn. wewnętrznego kontrastu (który naszym zdaniem jest percypowany jako taki przez uczestników aktu ustnej lub pisemnej komunikacji) między „cechą" abstrakcyjną, która pozostaje w pewnym sensie zlepiona z rzeczownikiem, i „ożywieniem", które rzeczownik otrzymuje dzięki transformacji w danym kontekście.

Podstawową zatem osią transformacji nie jest oś 'abstrakcyjny' — 'konkretny', lecz oś 'nieożywiony' — 'ożywiony'. Jest to nawiązanie do

[4] Ten możliwy wyjątek stanowi język rumuński, gdzie np. Jakobson (1958) widzi obecność rodzaju nijakiego, podczas gdy Hall (1965) jej zaprzecza i to również w innych językach romańskich (zob. bibliografię w jego artykule). Rzeczywiście można ten problem dyskutować również w stosunku do innych języków romańskich; dla włoskiego zob. Bonfante (1961).

[5] Trzeba ten punkt podkreślić: mówimy tu o rodzaju jako kategorii gramatycznej, tzn. jako o wiązce elementów morfosyntaktycznych i semantycznych; binarna opozycja między 'męski' i 'żeński' (rodzaj) związana z opozycją „męski" i „żeński" (płeć) nie jest taka sama, jak ta ostatnia opozycja rozpatrywana sama w sobie jako zjawisko pozajęzykowe, tzn. jako zjawisko istniejące na płaszczyźnie kulturowej (albo ogólnie semiotycznej) desygnatów, a nie na płaszczyźnie językowej *signifiés* (*signata*). Chociaż jest jeszcze dużo do zrobienia w związku z problematyką płci, w dziedzinie psychoanalizy i antropologii kulturalnej, wydaje się dosyć jasne, że opozycja między 'męskim' i 'żeńskim' jest opozycją uniwersalną, związaną zarazem z „naturą" i „kulturą": ale ta opozycja nie jest jasna i wyłączna. [...]

seksualnych konotacji rodzaju. Gubi się arbitralność rodzaju gramatycznego, tzn. rodzaj staje się motywowany czy naturalizowany jako charakterystyczna cecha seksualna[6].

2.1. Daliśmy dotąd kilka wskazówek dotyczących systemu, który obejmuje personifikację, i naszkicowaliśmy jego analizę. Teraz opiszemy to, co zdaje nam się podstawowymi odmianami personifikacji (opiszemy możliwie zwięźle i w sposób „n i e f o r m a l n y"). Istnieje tu, gdy dobrze się przypatrzyć, podwójny stosunek między *species* i *genus*. Personifikacja, jak wynika z tego, co dotąd powiedzieliśmy, jest rodzajem metafory (wszystkie personifikacje są metaforami, ale nie odwrotnie).

Zresztą istnieje kilka gatunków personifikacji. Oczywiście nie rozpatrzymy tu problemu metafory w ogólności, nasze postępowanie jest więc, przynajmniej jako zamiar, postępowaniem dialektycznym w tym sensie, że posługujemy się intuicyjnym pojęciem metafory, by dać zarys (ale zarys, który stara się być systematyczny, a nie intuicyjny) jednej z najbardziej interesujących części metafory. Mamy nadzieję (ale naturalnie nie możemy rozwinąć tego aspektu w naszej pracy), że będzie to pierwszy krok, najpierw w kierunku nowej, językoznawczej i systematycznej analizy całej struktury metafory, a potem równie systematycznej analizy wszystkich innych figur retorycznych[7].

2.2. Zobaczmy więc, jakie są inne gatunki [*species*] rodzaju [*genus*] personifikacji. Widzieliśmy, że o ile (w podstawowej strukturze neutralnej języka) kategoria ‘abstrakcyjny’ implikuje kategorię ‘nieożywiony’, to kategoria ‘konkretny’ nie implikuje jednej z dwu kategorii (‘nieożywiony’ *versus* ‘ożywiony’) z wyłączeniem drugiej. Konsekwencją tego jest, że można naszkicować skalę „personalizacji" wewnątrz kategorii ‘konkret-

---

[6] Mówiąc o „naturalizacji" rodzaju, nie chcemy twierdzić, że zawsze i wszędzie tak samo się postępuje. Przeciwnie, w wypadku personifikacji studium porównawcze ukazałoby właśnie różne kombinacje struktur językowych i struktur kulturowych, które charakteryzują „seksualizację" rodzaju. Interesującym przykładem tego jest artykuł Lévi-Straussa (1967), gdzie rozpatruje on różne nazwy gwiazd w kulturach indiańskich kontynentu amerykańskiego, pokazując, że ich rodzaje są różne, co pociąga za sobą różnicę płci w personifikacjach i różnicę ról w strukturach mitycznych (ale w tych rolach są problemy, które nie wiążą się tylko z dystrybucją rodzajów). W pewnym momencie Lévi-Strauss opisuje „mit o kazirodztwie słońca i księżyca, występujący w całym Nowym Świecie. Ten mit zakłada rodzaj męski dla księżyca, a żeński dla słońca, ponieważ tłumaczy on plamy na księżycu, jako znaki rozpoznawcze, którymi młoda dziewczyna naznaczyła twarz swego nocnego i nieznanego kochanka" (widać kontrast w tekście Lévi-Straussa między „*la*" odnoszącym się do *la lune* (księżyc), jako jednostki żeńskiej francuskiego słownictwa, a „kochankiem... nieznanym", odnoszącym się, że tak powiem, do ‘*le lune*’, jako jednostki męskiej innego słownictwa. Widać tu siłę personifikacji). [...]

[7] Badaliśmy pewne problemy językoznawcze wynikające z figur retorycznych w naszej książce (Valesio, 1967).

ny': rzeczowniki konkretne i nieożywione są mniej konkretne (lub bardziej abstrakcyjne), mniej „upostaciowione" niż rzeczowniki konkretne i ożywione. To zróżnicowanie pozwala na ujawnienie się innego typu personifikacji: przekształcenie się rzeczownika konkretnego i nieożywionego w rzeczownik konkretny i ożywiony, rzeczownik wskazujący osobę.

Ten typ personifikacji (którego przykłady już widzieliśmy: Soarele i Luna w „kosmologicznych" balladach rumuńskich) jest najbardziej rozpowszechniony w światowym folklorze (baśnie, mity itd.). Tu zjawia się różnica między typologią antropologiczną a ściśle językoznawczą typologią personifikacji.

Z ogólnego antropologicznego punktu widzenia drugi typ personifikacji jest najbardziej interesujący, ponieważ jak powiedzieliśmy, jest typowy dla obrazowania folklorystycznego „pre-literackiego" lub „a-literackiego", podczas gdy pierwszy typ personifikacji wydaje się nowszy i bardziej typowy dla kompozycji literackich (jeśli chodzi o języki indoeuropejskie, zjawia się on w wielkich tekstach poetyckich starożytnych, a tryumfuje w poezji średniowiecznej, np. w *Roman de la Rose*; jeśli chodzi o języki semickie, wystarczy przypomnieć Psalmy biblijne). Ale w typologii ściśle językoznawczej ten pierwszy typ jest ważniejszy z trzech powodów:

a) prezentuje się jasno jako figura retoryczna, tzn. jako transformacja symbolu złożonego, gdy tymczasem drugi typ jest dwuznaczny, ponieważ w kilku językach „prymitywnych" Słońce, Księżyc itd. są rzeczownikami ożywionymi, a zatem nie ma metafory uosabiającej [8];

b) pierwszy typ opisuje przejście z płaszczyzny semantycznej ('abstrakcyjny' / 'konkretny') na inną płaszczyznę semantyczną ('ożywiony' / 'nieożywiony'), podczas gdy drugi typ implikuje przejście wewnątrz jednej z dwu płaszczyzn, której oba człony ('ożywiony' *versus* 'nieoży-

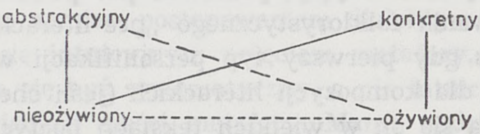
---

[8] Trzeba by tu rozwinąć typologię terminów oznaczających „siły przyrody" w kilku językach „pierwotnych" i zobaczyć, w strukturze każdego z nich, jakie miejsce zajmują one z punktu widzenia kategorii 'ożywiony' / 'nieożywiony'. Wykracza to oczywiście poza granice naszego eseju. Można tu jednak wyrazić hipotezę, że ten typ badań otwiera drogę typologii, nie tylko statycznej, ale również genetycznej, figur retorycznych. Można więc sądzić, że metafora personifikująca, ze względu na „antropomorfizację" elementów naturalnych, jest najstarszą z figur retorycznych. Z drugiej strony, jak już powiedzieliśmy, sama definicja tej struktury jako figury retorycznej zakłada „jednostkę miary", która oczywiście nie jest jednostką człowieka pierwotnego, tzn. że zakłada ona wizję świata właściwą współczesnej nauce, której częścią jest językoznawstwo strukturalne (i po prostu językoznawstwo). Otóż stosując do tych problemów językoznawstwo strukturalne, narażamy się z jednej strony na niebezpieczeństwo (o którym już wspomnieliśmy) „glottocentryzmu" jako językoznawczego aspektu ogólnego „eurocentryzmu"; z drugiej strony nie wydaje się możliwe zrzec się pewnych narzędzi naukowych, pod groźbą popadnięcia w niejasny nastrój „literatury pięknej". Jest tu wielki problem, który obecny esej tylko stawia.

wiony') są zdominowane przez jeden człon pierwszej płaszczyzny (człon 'konkretny');

c) te dwa typy implikują, jak widzieliśmy, pojawienie się dialektycznej zbieżności między rodzajem i płcią; ale zbieżność jest bardziej „radykalna" w pierwszym typie, gdyż rodzaj rzeczowników abstrakcyjnych jest zazwyczaj bardziej „zgramatykalizowany" (tzn. bardziej odległy od świata naturalnego, seksualnego) niż rodzaj rzeczowników ożywionych.

Pierwszy typ personifikacji implikuje zatem bardziej radykalną zmianę sytuacji językowej i dlatego może być uważany za ważniejszy. Spójrzmy na diagram (gdzie teraz linia przerywana ukośna wskazuje pierwszy typ personifikacji, a przerywana pozioma drugi typ):



2.3. Trzeci typ personifikacji jest tak odległy od właściwej struktury retorycznej języka, że można go nie dostrzec: jest to transformacja (rozpowszechniona we wszystkich językach) nazwy ogólnej na imię własne (imię, nazwisko, przydomek, nazwisko rodowe itd.). Np. arabskie *maḥbûb* '*aimé*' może stać się imieniem własnym *Mahbub* '*Aimé*' w sposób podobny (jak to ukazują glosy francuskie) do tego, co znajdujemy w językach romańskich (niech to będzie etymologiczne pochodzenie łacińskiego klasycznego *cognomen*: *Amātus*): *aimé* → *Aimé*, *amato* → *Amato*, *amado* → *Amado*, itd.

Istnieje przypadek, w którym zbliżają się pierwszy i drugi typ personalizacji, a mianowicie gdy podstawą imienia własnego nie jest imię pospolite konkretne, ale imię pospolite abstrakcyjne, np. klasycznie greckie *eirḗnē* 'pokój' przekształcone jest w *Eirḗnē* tak, jak imię bogini (zob. Arystofanes itd.), a stąd mamy (zacytujmy tylko kilka przykładów): wł. *Irene*, ros. *Irina* (*Arina*, *Orina*), pol. *Irena*, ang. *Irene*, itd.[9]

Nasz esej poświęcony jest badaniu p a r a d y g m a t y c z n e g o aspektu personifikacji (ponieważ jej aspekt s y n t a k t y c z n y zastrzeżony jest dla obszerniejszej pracy). Ale trzeba tu zauważyć syntagmatyczną różnicę między tym typem personifikacji a innymi: podczas gdy we wszystkich innych przypadkach personifikacja rzeczownika realizuje się jako taka dzięki kombinacji tego rzeczownika z charakterystycznymi elementami jego kontekstu językowego, w tym wypadku personifikacja realizuje się jako taka dzięki użyciu rzeczownika jako znaku tożsamości

---

[9] Można by przestudiować z typologicznego punktu widzenia abstrakcyjne i konkretne warianty tego samego typu imienia własnego; np. biorąc pod uwagę ten sam rdzeń semantyczny, '(Maria) wzięta (do nieba)', włoski woli konkretne *Assunta*, podczas gdy hiszpański wybiera abstrakcyjne *Asuncion*.

socjokulturowej osoby (lub zwierzęcia). Innymi słowy: podczas gdy inne typy personifikacji realizują się wewnątrz kodu językowego, ten typ skłonny jest realizować się w bezpośredniej relacji między kodem a sytuacją pozajęzykową.

Można by zauważyć, że w pewnym sensie każda personifikacja daje w rezultacie imię własne. Ale: najpierw byłoby banalne (albo trywialne, w sensie upowszechnionym przez pisma Chomsky'ego) charakteryzować tak wszystkie personifikacje, pomijając charakterystyczne cechy zabiegu personifikacji w jej różnych realizacjach. Po drugie istnieją znaczne różnice między imionami własnymi i rezultatami innych typów personifikacji. Imiona własne mają „instytucjonalność" socjokulturową i nie ograniczoną dystrybucję (tzn. że służą do oznaczenia osoby jako członka komórki rodzinnej lub komórki społecznej innego typu, i/albo jako należącego do pewnej tradycji kulturalnej, religijnej itd.). Inne rzeczowniki upersonifikowane nie posiadają ani jednej, ani drugiej takiej cechy [10]

Rzeczywiście inne personifikacje nie mają dokładności socjokulturowej imion własnych, a ponadto ich skuteczność jako figur retorycznych wydaje się związana z podwójną „rzadkością": rzadkością personifikacji jako takich w danym kontekście, a zwłaszcza rzadkością wewnętrzną personifikacji. Innymi słowy: w danym tekście personifikacja, np. S p r a w i e d l i w o ś c i, jest jedyną przedstawicielką kategorii 'sprawiedliwość'; uwydatnia się ona w rozmiarach nieomal olbrzymich, a w każdym razie przewyższających normalne, na tle, które znajduje się poza historią; tzn. że nie było, nie ma i nie będzie innych S p r a w i e d l i w o ś c i obok tej właśnie (podczas gdy imiona własne pogrążone są w społeczeństwie i w historii: są nieodłączne od pewnego rodzaju porządku prawnego i od przepływu generacji) [11].

Nie należy wreszcie pomijać relacji z desygnatami [12]: imię własne wskazuje osobę z krwi i kości, podczas gdy inne personifikacje wskazu-

---

[10] Dobrze przypomnieć, że ta różnica związana jest z różnymi poziomami użycia (czyli z poziomami stylistycznymi *lato sensu*), a poprzez nie jest ona związana w ostatecznym stadium analizy z różnymi cechami desygnatów (czyli *denotata*). Personifikacje rodzące imiona własne charakteryzują język pospolity, podczas gdy personifikacje rodzące inne nazwy charakteryzują język folkloru i język literacki.

[11] Są wyjątki od tych dwu rodzajów rzadkości, jak to pokazuje np. (w stosunku do pierwszej) taki tekst, jak *Roman de la Rose* albo pewien sonet Dantego, który w kilku wierszach ukazuje Melancholię, Ból, Gniew i Miłość; albo (w stosunku do drugiej rzadkości) taka baśń, gdzie każda osoba ma u swego boku swe osobiste Przeznaczenie, przedstawione jako rodzaj kobiety-anioła. Tu także jest możliwe porównawcze badanie typologiczne.

[12] Retoryczna figura personifikacji jest bez wątpienia jedną z tych, w których najwyraźniej widać doniosłość otoczenia socjokulturowego, a zwłaszcza ideologicznego, faktów językowych; rozmiary tego eseju nie pozwalają jednak rozwinąć tego aspektu problemu.

ją pojęcie, które staje się osobą, przy czym nie traci ono całkowicie konotacji nie-osoby. Z tych powodów nie należy określać rezultatów każdego zabiegu personifikacji jako imiona własne: nazwa ta będzie zastrzeżona dla rezultatów trzeciego typu personifikacji (tzn. imionom własnym *stricto sensu*), podczas gdy inne personifikacje muszą być uważane za rzeczowniki, które sytuują się między imionami własnymi i nazwami ogólnymi: można by je nazwać „imionami identyfikującymi".

2.4. Teraz rozpatrzymy ostatni typ personifikacji; ostatni oczywiście w odniesieniu do naszego eseju, który zarysowuje główne kontury sytuacji, ale jest tylko wstępnym szkicem szerszej analizy. Możliwe, że ta szersza analiza nie dorzuci nowych, niezależnych typów do tego inwentarza podstawowych mechanizmów; ale pewne jest, że trzeba będzie przeanalizować podtypy i inne struktury, bardzo ważne dla definicji mechanizmu personifikacji [13].

W tym ostatnim typie „paradoksalne" jest, że personifikacja realizuje się tu w pewnym sensie jako „depersonalizacja" (fakt ten sprawia, że w tym wypadku termin „nazwa identyfikująca", który może być stosowany, jak widzieliśmy, do innych typów personifikacji, wydaje się niewłaściwy).

W *Roman de la Rose* czytamy (w. 3091—3094):

Lors me porpensai que j'avoie
un compaignon que je savoie
au mout loial; Ami a non,
onques n'oi meillor compagnon.

[Wówczas pomyślałem, że mam / towarzysza, o którym wiem, / że jest bardzo wierny; na imię mu Przyjaciel, / nigdy nie miałem lepszego towarzysza.]

Otóż z literackiego i ogólnego punktu widzenia personifikacja typu Przyjaciel nie różni się od personifikacji takich jak Słodkie Spojrzenie, Miłe Przyjęcie, Obłuda itd. Ale ze specyficznie językoznawczego punktu widzenia istnieje głęboka różnica, wyrażająca się faktem, że personifikacją jest P r z y j a c i e l, a nie P r z y j a ź ń (gdy typ P r z y j a ź ń należałby do pierwszej kategorii: Sprawiedliwość, Pokój itd.), p r z y j a c i e l jest od początku rzeczownikiem konkretnym, ożywionym i ludzkim, co

---

[13] Wystarczy tu przypomnieć dwa przypadki: przypadek, gdy metafora personifikująca zdublowana jest relacją metonimiczną, dzięki której konkretny rzeczownik ożywiony nie ma, by tak powiedzieć, tych samych rozmiarów przed transformacją personifikującą i po niej (jest to przypadek personifikacji Słońce, Zimno itd.). Np. w *Roman de la Rose* (w. 904—906), Słodkie Spojrzenie przedstawione jest jako młodzieniaszek; inaczej mówiąc, część „wyposażenia" (konkretnego i również nieożywionego jako „wyposażenia" osoby, a nie osoba kompletna) osoby ludzkiej przedstawiona jest jako cała osoba ludzka.

Drugim przypadkiem jest ten, który ujawnia metaforę przeciwną metaforze personifikującej; można go nazwać zabiegiem „animalizacji": osoba ludzka przedstawiona jest jako zwierzę („ten człowiek jest lwem, świnią, lisem" itd.). Ale jak już powiedzieliśmy, trzeba obszerniejszej pracy dla tych analiz.

różni go od wszystkich podstawowych struktur analizowanych dotychczas; tzn. że przyjaciel jest od początku rzeczownikiem całkowicie „osobowym".

Jednakże zauważa się transformację semantyczną (którą, jak w innych wypadkach, zaznaczamy dużą literą) między rzeczownikiem przyjaciel i imieniem Przyjaciel użytym w cytowanym kontekście i czuje się również, że ta transformacja związana jest z personifikacją. Ale podczas gdy personifikacja realizuje się zazwyczaj jako „konkretyzacja", tutaj personifikacja, realizując się przede wszystkim jako pewien wzrost oryginalnych wymiarów semantycznych rzeczownika, idzie w innym kierunku. W rezultacie Przyjaciel odnosi się w sposób metaforyczny do wszystkich dobrych cech charakteryzujących 'przyjaciela'. Jest tu swoisty wzrost metaforyczny „osobowości", a zatem jest pewna doza abstrakcji.

2.5. Jako (prowizoryczną) konkluzję przedstawiamy tabelę podsumowującą przeanalizowane transformacje, posługując się typem formalizacji ściśle związanym z gramatyką generatywną i transformacyjną [14]. Uważamy personifikację za rezultat działania ogólnej reguły transformacji (fakultatywnej), która dzieli się na kilka podreguł. Reguła ta przekształca leksykalny symbol złożony w nowy leksykalny symbol złożony, zmieniając niektóre z cech syntaktyczno-semantycznych stanowiących pierwszy symbol złożony [15]. Ten pierwszy symbol (po lewej stronie w osi trans-

---

[14] Oczywiście chodzi tu o posłużenie się niektórymi narzędziami tego typu gramatyki, a nie o sporządzenie ogólnego bilansu, zarazem teoretycznego i metodologicznego, zalet i ograniczeń tej metody. Sądzimy jednak, że ten esej może już ukazać pewne zalety i pewne ograniczenia. Jeśli chodzi o ten typ opisu, doceniamy zwłaszcza pracę Chomsky'ego (1965). Ciekawe, że istnieje obecnie wiele punktów stycznych lub ściślej mówiąc, równoległych doświadczeń wiążących właściwą gramatykę transformacyjną z innymi metodami opisu językoznawczego. Wydaje nam się np., że pojęcia Chomsky'ego *complex symbol* [symbol złożony] i *syntactic feature* [cecha syntaktyczna] bliskie są pojęciom semu nuklearnego i klasemu, jakie znajdujemy u Greimasa (1966; zob. s. 59, 103 n.).

[15] Używamy terminu „syntaktyczno-semantyczny" zamiast po prostu „syntaktyczny", ponieważ wydaje nam się, że pierwszy lepiej uwypukla złożoną naturę tych cech. Zresztą sam Chomsky pisze (1982, s. 215—216): „Postulowanie granicy oddzielającej składnię od semantyki (jeśli w ogóle taka istnieje) nie stanowi warunku wstępnego do teoretyczno-opisowych studiów nad regułami składniowymi i semantycznymi. Wręcz przeciwnie, wszystko wskazuje na to, że problem wyznaczenia zakresu składni bądź semantyki pozostanie dotąd kwestią otwartą, dopóki dziedziny te nie zostaną lepiej poznane, niż ma to miejsce dzisiaj". W sposób bardziej zdecydowany uczona polska, Irena Bellert (1967), uwzględniająca w swojej pracy badania językoznawców polskich i radzieckich, pisze, odpowiadając na pytanie, które sama sobie postawiła: „Czy semantyka zaczyna się tam, gdzie się kończy składnia? ⟨...⟩ Z najnowszych publikacji dotyczących związków między składnią a semantyką wynika coraz wyraźniej, że nie można ustalić takiej granicy. Co więcej, wnioski nasuwające się same są takie, że każdy wysiłek w kierunku ustalenia takiej granicy byłby szkodliwy dla przedstawień [*representations*] syntaktycznych i semantycznych".

formacji) należy do neutralnego obszaru językowego kodu, podczas gdy drugi symbol (po prawej stronie w osi transformacji) należy do retorycznego obszaru tego samego kodu. Jest to bardzo ważne: nie opisujemy tutaj stosunku między strukturami bazy i strukturami powierzchni w obrębie tego samego obszaru kodu (jak to się zdarza w prawie wszystkich analizach gramatyki transformacyjnej), lecz opisujemy stosunek między symbolami charakterystycznymi dla struktury neutralnej i tymi, które charakteryzują strukturę retoryczną.

Otóż istnieje tutaj także relacja baza—powierzchnia, ale nie dotyczy ona symboli czy struktur izolowanych jako takich; dotyczy ona dwu ogólnych obszarów kodu językowego (obszar neutralny = baza, obszar retoryczny = powierzchnia) [16]. Reguły transformacji są w niniejszym tekście przedstawione za pomocą strzałki. Duże litery na początku słów napisanych w przykładach po prawej stronie użyte są jako zewnętrzne oznaki personifikacji. Rzymska cyfra na górze oznacza, że reguła, którą tu proponujemy, nie jest traktowana jako coś jedynego; jest ona po prostu jedną z kilku reguł transformacji (opisujących najpierw inne gatunki metafor, a potem inne figury retoryczne) w gramatyce figur retorycznych, która w przyszłości będzie możliwa. Nie odnotowaliśmy kategorii ‘ożywiony’, ponieważ jest ona tutaj redundantna.

I. Reguła personifikacji

(1) [+rzeczownik, +pospolity, −przeliczalny, −ludzki +abstrakcyjny] → [+rz., −posp., −przel., +ożyw., +ludz., −abs.]
(sprawiedliwość → Sprawiedliwość)

(2) [+rz., ±posp., ±przel., −ludz., −abstr.] → [+rz., −posp., −przel., +ożyw., +ludz., −abstr.]
(*bratwurst* → *Bratwurst*; *Dunărea* → *Dunărea*)

(3) [+rz., +posp., ±przel., ±ludz., ±abs.] → [+rz., −posp., −przel., +ożyw., +ludz., −abs.]
(*aimé* → *Aimé*; *constance* → *Constance*; *la porte* → *Laporte*)

(4) [+rz., +posp., +przel., +ludz., −abs.] → [+rz., −posp., −przel., +ożyw., +ludz., −abs.]
(przyjaciel → Przyjaciel)

Wybraliśmy te przykłady w sposób ukazujący możliwe realizacje różnych cech, dając więcej niż jeden przykład, gdy w symbolu złożonym bazy były cechy charakteryzujące się podwójną możliwością realizacji, oznaczoną znakiem ± [17].

[16] Ta odrębna relacja związana jest z faktem, że używamy tu jako materiału do naszych reguł transformacji tych, które u Chomsky'ego (1965, s. 79 n.) są regułami „przepisywania (*rewriting rules*)" („za pomocą reguł ⟨...⟩, które wprowadzają i wypracowują symbole złożone, możemy rozwinąć pełny zestaw kategorii leksykalnych").

[17] Konieczne było zatem ukazanie, że w I(2) podstawą personifikacji może być rzeczownik pospolity i przeliczalny bądź imię własne i/lub rzeczownik nieprzeliczalny (można np. powiedzieć, że słońce jest rzeczownikiem pospolitym, ale nie-

Podstawowym punktem, który musi być podkreślony (aby go zobaczyć, wystarczy przypatrzyć się tabeli, jaką daliśmy, w płaszczyźnie pionowej, po uprzednim przyjrzeniu się transformacjom w osiach poziomych), jest, co następuje: wszystkie symbole po lewej stronie różnią się między sobą, podczas gdy symbole po prawej są jednakowe. Językoznawcza implikacja tego faktu jest następująca: personifikacja jako złożony symbol w kodzie języka jest strukturą d w u z n a c z n ą. Jeśli rozpatrujemy personifikację tylko samą w sobie, to nie ma dwuznaczności, gdyż jak widzieliśmy, symbol złożony jest taki sam we wszystkich przypadkach, które rozpatrywaliśmy (choć można tu mieć zastrzeżenia, jak później zobaczymy). Ale wszystkie figury retoryczne uwydatniają w swojej strukturze *differentiae specificae* odpowiednich struktur w języku potocznym, na których są zbudowane: w tym sensie można powiedzieć, że figury retoryczne prezentują się zawsze w aspekcie transformacyjnym. Odnosi się to zwłaszcza do personifikacji, gdyż wystarczy pomyśleć o jej nazwie, by zauważyć, że w samym sposobie sytuowania jej pośród figur retorycznych istnieje odniesienie do innych struktur, które ją rodzą i tłumaczą. Otóż w tym właśnie tkwi dwuznaczność, ponieważ jednocząca struktura złożonego symbolu, który zdaje się reprezentować wszystkie typy postaci upersonifikowanych, nie odsyła do odpowiedniej struktury jednoczącej w języku potocznym, ale jak widzieliśmy, kryje kilka różnych struktur. Było więc konieczne uwypuklenie, choćby w zwykłym zarysie, bogactwa implikacji syntaktyczno-semantycznych tej figury.

3.1. Sądzimy, że analiza transformacyjna, jaką zastosowaliśmy, jest zarówno w tym szczególnym przypadku, jak w ogóle, narzędziem heurystycznym, którego doniosłości nie można przecenić. Ale jak już powie-

---

przeliczalnym): np. *bratwurst*, który w jednej z baśni braci Grimm (*Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst*) współpracuje z innymi postaciami w gospodarstwie domowym, pracując jak istota ludzka, jest '+pospolity', '+przeliczalny', gdy tymczasem *Dunarea* '*Dunaj*', który czasami jest wprowadzany jako postać przemawiająca w poematach rumuńskiego folkloru (zob. np. Brătulescu, 1964, s. 37—38) jest jako nazwa miejsca '—pospolity' i '—przeliczalny'. Odnośnie do „naturalizacji" rodzaju, to ciekawe, że w baśni niemieckiej, na początku opowiadania, tzn. w sytuacji doskonałego porządku (który potem zostaje zakłócony, z tragicznymi następstwami) 'kiełbasa' (która po niemiecku tak jak po francusku i po włosku jest rodzaju żeńskiego) ma pracę typową dla kobiet, tzn. przygotowywanie posiłków: istnieje tu „motywacja" rodzaju gramatycznego, która uwypukla, nadając mu konotację ironiczną, kontrast, czyli ukryty „oksymoron" (kucharka w „retorycznym" świecie baśni jest jednocześnie pokarmem w świecie „realnym" otaczającym ten inny świat).

Jeśli chodzi o I(3): k o c h a n y [*aimé*] jest '+przeliczalny', '+ożywiony', '+ludzki', '—abstrakcyjny'; s t a ł o ś ć jest '—przeliczalna', '—ożywiona', '—ludzka', '+abstrakcyjna'; d r z w i są '+przeliczalne', '—ożywione', '—ludzkie', '—abstrakcyjne'. Ta siatka cech syntaktyczno-semantycznych pokazuje m.in., że kategoria 'ludzki' nie jest redundantna względem kategorii 'ożywiony' (można by to jaśniej pokazać, wprowadzając, do przyszłej pracy, problem „mówiących zwierząt").

dzieliśmy, sądzimy również, że taka analiza jak ta, odnosząca się do leksykalnego bieguna syntaktyczno-semantycznej płaszczyzny języka, nie może być zredukowana do tabeli reguł, lecz powinna być włączona w dyskusję mniej lub bardziej „tradycyjną" na temat ogólnej problematyki semantycznej towarzyszącej każdemu badaniu tego typu.

Włączenie to jest konieczne najpierw dlatego, że status podstawowych kategorii (lub cech syntaktyczno-semantycznych) nie jest całkiem jasny; po drugie dlatego, że zastosowanie tych kategorii do konkretnych sytuacji musi być przeprowadzone w sposób „empirystyczny", ze zwróceniem szczególnej uwagi na charakterystyczne cechy każdej sytuacji (te dwa powody sprowadzają się w gruncie rzeczy do jednego, gdyż ogólność i „suchość" tych cech syntaktyczno-semantycznych jest tym właśnie, co zmusza do dość dokładnego rozpatrzenia ich zastosowania). Otóż na poprzednich stronach próbowaliśmy dokonać tego włączenia (byłoby niemal zbędne przedstawianie tabeli czystych i prostych reguł z jakimś niewielkim komentarzem).

W tym, co następuje, położymy nacisk na to włączenie, próbując przypomnieć „zagęszczenie" semantyczne tych transformacji. Trzeba najpierw podkreślić różne „punkty oparcia" tych reguł (czy podreguł) w świecie języka [*langue*] i różnych rodzajów mowy [*langages*].

O ile I(2) jest najważniejsza z punktu widzenia stosunku struktury językowej do struktur mitycznych i folklorystycznych, to I(3) jest najważniejsza w tym, co dotyczy, z punktu widzenia stylistycznego, neutralnego rdzenia języka; i wreszcie I(1) jest najważniejsza jako reguła charakteryzująca strukturę czy też retoryczny wymiar języka; może więc być uważana za regułę opisującą podstawowy mechanizm personifikacji jako figury retorycznej [18]. Wobec tych trzech reguł I(4) jest mniej ważna i może być uważana za wariację na bazie I(1).

Semantyczne „zagęszczenie" reguł jest niezauważalne nie tylko w analizie ich ogólnych „punktów oparcia", lecz również w analizie różnych „odcieni" występujących w miejscu, które można uschematyzować jako jedną tylko transformację. Widzieliśmy już, że przejście '+ pospolity' →

---

[18] Można by pomyśleć o wyraźniejszym oddzieleniu wewnętrznych artykulacji tej ogólnej reguły poprzez wyróżnienie reguły generującej personifikację jako figurę retoryczną (artykułowaną według I(1), I(3) i I(4)) oraz regułę generującą personifikację jako strukturę języka pospolitego i właśnie jako strukturę tłumaczącą jeden z podstawowych aspektów zabiegu onomastycznego. Interesujące jest, że personifikacja retoryczna przeciwstawia się zabiegowi przeciwnemu, który nazwaliśmy „animalizacją" tak, jak personifikacja w języku pospolitym przeciwstawia się zabiegowi przeciwnemu, który możemy nazwać „generalizacją", a który polega na transformacji imienia własnego osoby na nazwę pospolitą (zob. na ten temat Migliorini, 1927). Tę „generalizację", bardzo aktywną w diachronicznym rozwoju języka pospolitego, należy odróżnić od „pseudogeneralizacji" reprezentowanej przez retoryczne transformacje typu *ami* → *Ami*.

'—pospolity' implikuje ukazanie się w I(1) i I(2) tego, co nazwaliśmy „nazwą identyfikującą", a w I(4) tego, co możemy teraz nazwać (jeśli pozwoli nam się na pozorną sprzeczność) „nazwą identyfikującą generyczną", podczas gdy to samo przejście implikuje w I(3) zjawienie się imienia własnego. Problem ten pociąga za sobą problem kategorii '—abstrakcyjny'.

Wszystkie rzeczowniki upersonifikowane jako symbole złożone posiadają tę kategorię, ale jej „znaczenie" nie wszędzie jest dokładnie to samo. Pozostawiając na uboczu I(2) (gdzie '—abstrakcyjny' nie zmienia się w stosunku do złożonego symbolu bazy) i I(3) (gdzie wartość '—abstrakcyjny' jest dosyć jasna), zauważamy, że w I(1) bądź w I(4) konieczne jest (jeśli się chce przedstawić adekwatną analizę semantyczną, poza ciasnymi granicami sformalizowanych reguł) uwypuklenie dwuznaczności otaczającej upersonifikowany rzeczownik konkretny (tzn. otaczającej cechę syntaktyczno-semantyczną '—abstrakcyjny' w przetransformowanym symbolu złożonym). Widzieliśmy już, że w I(4) ta dwuznaczność wynika mniej więcej z faktu, że rzeczownik jest bardziej konkretny przed transformacją niż po niej dzięki temu, że przekształcony rzeczownik jest bardziej generyczny niż rzeczownik podstawowy [19].

Widzieliśmy również, że w głównym typie I(1) dwuznaczność polega na tym, że ukonkretniony rzeczownik nie traci, by tak powiedzieć, pamięci o swym pierwotnym statusie abstrakcyjności i rezultatem tej pamięci staje się konotacja wielkości i podniosłości. Ostatnią i ważną granicą tych formalizacji jest fakt, że na razie nie wydaje się możliwe symbolizowanie proste i jasne tej „naturalizacji" rodzaju gramatycznego, o której mówiliśmy na początku. Możliwe, że późniejsze sformułowanie tych reguł, szersze i dokładniejsze, pozwoli objąć kategorię rodzaju. Na razie można podkreślić, że rodzaj jest ściśle powiązany z innymi kategoriami w odniesieniu do „nacechowania" (w jakobsonowskim sensie tego słowa) personifikacji.

Przede wszystkim trzeba podkreślić, że każda figura retoryczna jest sama w sobie nacechowana, bądź na osi syntagmatycznej (w opozycji do struktur neutralnych, „nie przenośnych", swego kontekstu), bądź na osi paradygmatycznej (w opozycji do odpowiadającej jej struktury przed transformacją retoryczną). Personifikacja zatem jest w ogóle nacechowana jako figura retoryczna. Interesujące jest jednak (i bardzo ważne

---

[19] Można by myśleć, że ta podreguła I(4), dość trudna do scharakteryzowania i mniej ważna niż trzy pozostałe, jest nieinteresująca. Ale duże prawdopodobieństwo, że jej dystrybucja jest bardzo ograniczona, czyni ją właśnie interesującą; istnieje tu bowiem możliwość ustalenia dość dokładnej typologii personifikacji w literaturze średniowiecznej poprzez usiłowanie znalezienia dokładnych granic tego użycia, które można uważać za najbardziej wyrafinowany i najbardziej intelektualny typ personifikacji.

dla przyszłej typologii personifikacji) zauważyć, że istnieje zróżnicowanie gatunków, jako terminów nacechowanych i terminów nienacechowanych, w obrębie *genus* personifikacji. Rzeczywiście wiadomo, że na ogół (zob. na ten temat Greenberg, 1966, i inni badacze) rodzaj żeński jest nacechowany w stosunku do rodzaju męskiego, a rzeczowniki abstrakcyjne są nacechowane w stosunku do rzeczowników konkretnych. Wydaje się więc, że personifikacja rzeczowników żeńskich abstrakcyjnych (zauważono już, że nawet ukonkretnione rzeczowniki pierwotnie abstrakcyjne zachowują pewną konotację abstrakcyjności) stanowi najjaśniej nacechowane jądro w ogólnej strukturze personifikacji (która jest nienacechowana w stosunku do tego jądra); można więc powiedzieć, że personifikacje rzeczowników abstrakcyjnych żeńskich są najskuteczniejsze i „najwidoczniejsze" z punktu widzenia stylistycznego użycia figur retorycznych [20].

3.3. Rzucając okiem na regułę personifikacji, można by myśleć, że cały mechanizm transformacji mógłby być sprowadzony do następującej formuły (ważnej dla wszystkich podreguł z częściowym wyjątkiem I(4): [—osoba] → [+osoba]. Ale najpierw można powtórzyć to, co już zauważono na temat redukcji wszystkich personifikacji do imion własnych: to sformułowanie byłoby banalne i w gruncie rzeczy tautologiczne. Ponadto wprowadzenie do symboli złożonych cechy syntaktyczno-semantycznej 'osoba' mogłoby zrodzić pomieszanie różnych kategorii, tzn. „*signifiés* leksykalnych" i „*signifiés* gramatycznych" [21].

Rzeczywiście kategoria 'osoba' ma określoną wartość (ograniczamy się tu do obszaru języków indoeuropejskich i semickich) w stosunku do ograniczonej części systemu nominalnego (zaimki osobowe, zaimki i przymiotniki wskazujące) i systemu werbalnego w większości jego elemen-

---

[20] Dobrze by było obliczyć procent żeńskich realizacji reguły I(1) w stosunku do realizacji męskich tej samej reguły, w obszernym materiale językowym; jeszcze ciekawsze byłoby rozwinięcie tego obliczenia w szerokiej perspektywie semiotycznej, np. porównując personifikacje zrealizowane w tekstach językowych z personifikacjami zrealizowanymi w „tekstach" ikonograficznych (malarstwo, rzeźba itd.). Jasne, że w tej perspektywie ikonograficznej będziemy musieli jeszcze raz stanąć wobec „naturalizacji" rodzaju gramatycznego.

[21] Właśnie w stosunku do tych problemów ogólna nazwa „*syntactic features* [cechy syntaktyczne]" wydaje się mało zadowalająca. Problem jest obszerny i delikatny i oczywiście nie może być tu rozwiązany. Wydaje nam się jednak, że istnieje doniosła różnica między taką kategorią jak 'przypadek genetiwu' (zastosowany np. w rosyjskim do relacji między liczebnikami a następującymi po nich rzeczownikami będącymi przedmiotem wyliczenia), który jest cechą ściśle syntaktyczną, a taką kategorią jak 'ludzki', która sytuuje się na biegunie leksykalnym. Oczekując ogólnej teorii tych elementów, wydaje nam się na razie konieczne uznać, że w pierwszej z cytowanych kategorii dominujące *signifié* jest gramatyczne, podczas gdy w drugiej jest ono leksykalne (odnośnie do tego rozróżnienia zob. Jakobson, 1959, i Bloomfield, 1967).

tów. Wyróżnia się zatem '+osobę' i '—osobę', przy czym druga wersja tej kategorii jest typowa dla form „nieskończonych" czasownika (np. to, co tradycyjnie nazywa się „czasem teraźniejszym" w hebrajskim, a co w rzeczywistości jest formą imiesłowową odmieniającą się jak rzeczownik), dla czasowników „bezosobowych" i dla trzeciej „osoby" czasownika, która jest właściwie mówiąc 'nie-osobą', tzn. '—osobą', i która przeciwstawia się formom naprawdę osobowym pierwszej i drugiej osoby (trzecia „osoba" może rzeczywiście być stosowana do „rzeczy" i może być używana w czasownikach „bezosobowych").

'Osoba' jako *signifié* gramatyczne odnosi się więc do mówiącego (nadawcy komunikatów, *encoder*, *addresser*) i/albo do rozmówcy (odbiorcy komunikatów, *decoder*, *addressee*) jako jednostek psychofizycznych (i w tym sensie pozajęzykowych), które jednakże w specyficzny sposób charakteryzują realizację form językowych, właśnie dzięki działaniu kategorii 'osoby'. Ale w stosunku do imion (rzeczowników i przymiotników) kategoria 'osoby' jest nieważna w obszarze neutralnym (nieretorycznym) języka, tzn. że w matrycy cech dystynktywnych elementów systemu nominalnego kategoria 'osoba' nie powinna być oznaczana + czy —, lecz 0 (zero), np. ta kategoria jest zerowa w stosunku do takiego rzeczownika jak s p r a w i e d l i w o ś ć, który nie jest ani „osobowy", czyli '+osoba', ani „nieosobowy", czyli '—osoba'.

'Osoba' jako kategoria leksykalna (*signifié* leksykalne, leksykalny biegun cech syntaktyczno-semantycznych) ujawnia się tylko w retorycznym obszarze języka jako kwintesencja mechanizmu, który opisaliśmy. Innymi słowy: w neutralnym obszarze języka jest tylko s p r a w i e d l i w o ś ć, która jest 'osobą zero'; w obszarze retorycznym języka powstaje „napięcie": s p r a w i e d l i w o ś ć (przed transformacją) jest '—osobą' jedynie w stosunku do S p r a w i e d l i w o ś c i (po transformacji), która z kolei jest '+osobą' tylko w stosunku do swej bazy s p r a w i e d l i w o ś ć.

Widzieliśmy więc, że leksykalna kategoria 'osoba' jest jedynie rezultatem personifikującej transformacji łączącej dwa obszary (neutralny i retoryczny) języka; w konsekwencji ta kategoria nie może być uważana za jedną z cech syntaktyczno-semantycznych, które stanowią złożone symbole uczestniczące w transformacji.

Ostatnie wyjaśnienie. W tym eseju zajęliśmy się tylko p a r a d y g m a t y c z n ą osią personifikacji. Innymi słowy przeanalizowaliśmy cechy właściwe symbolom złożonym, które są przedmiotami personifikacji, i ich zmiany w przebiegu tej transformacji. Nie przeanalizowaliśmy osi syntagmatycznej personifikacji, tzn. nie opisaliśmy sposobów, dzięki którym te zmiany wewnątrz złożonego symbolu ujawniają się w danych kontekstach językowych. Problem ten będzie przedmiotem rozwijanym w naszych przyszłych badaniach.

Przełożyła *Krystyna Falicka*

Bibliografia

Alimoș, T., 1967, ed., *Balade populare românești*. București, 2 tomy.

Bellert, I., 1967, *A Semantic Approach to Grammar Construction*. W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson*. The Hague — Paris, t. 1, s. 164—173.

Bloomfield, M. W., 1967, *The Syncategorematic in Poetry: From Semantics to Syntactics*. W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson*, t. 1, s. 309—317.

Bonfante, G., 1961, *Esiste il neutro in italiano?* „Quaderni dell' Istituto di Glottologia dell'Universita di Bologna" 6 (1961), s. 103—109.

Brătulescu, M., 1964, ed., *La luncile soarelui (Antologie a colindelor laice)*. București.

Chomsky, N., 1965, *Aspects of Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.

Chomsky, N., 1982, *Zagadnienia teorii składni*. Przełożył I. Jakubczak. Wrocław.

Greenberg, J. H., 1966, *Language Universals*. The Hague — Paris.

Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris.

Greimas, A. J., 1967, *Considerazioni sulla teoria del linguagio*. W: *Modelli semiologici*. Trad. P. Fabri, G. Paioni. Urbino.

Hall, R. A., Jr., 1965, *The 'Neuter' in Romance: A Pseudoproblem*, „Word" 21 (1965), s. 421—427.

Hjelmslev, L., 1968, *I fondamenti della teoria del linguagio*. Trad. G. C. Lepschy, Torino.

Jakobson, R., 1958, *On the Rumanian Neuter*. „Cercetari de lingvistica", Supliment III (1958), s. 237—238 (Mélanges linguistiques offerts à Emil Petrovici).

Jakobson, R., 1959, *Boas' View of Grammatical Meaning*. W zbiorze: *The Anthropology of Franz Boas. Essays on the Centennial of His Birth*. Ed. W. Goldschmidt („American Anthropologist" 61, 5, cz. 2, Memoir 89), s. 139—145.

Lévi-Strauss, C., 1967, *Le sexe des astres*. W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson*, t. 2, s. 1163—1170.

Migliorini, B., 1927, *Dal nome proprio al nome comune*. Genève. Zob. też *Supplemento*. Firenze 1968.

Rossi-Landi, F., 1967, *Note di semiotica*. „Nuova Corrente" 41 (1967), s. 90—109.

Valesio, P., 1967, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*. Bologna.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

RICHARD MARTIN

DWA PROBLEMY SEMANTYCZNE DOTYCZĄCE OKSYMORONU [1]

Oksymoron a załamanie izotopii

Grupa Mi przywykła widzieć w wypowiedzi retorycznej, zwłaszcza zaś w wypowiedzi poetyckiej, załamanie izotopii, a w konsekwencji otwarcie na „*plurisotopie*". Jak dzieje się w przypadku oksymoronu? Czy figura ta wprowadza, jak wiele innych, lecz niewątpliwie nie jak wszystkie, załamanie izotopii?

Przy pierwszym wejrzeniu rzeczywiście, jeśli odwołać się do klasycznych definicji izotopii [2], można się poczuć zakłopotanym: jeśli chodzi o niebo i gwiazdy, nic w takiej syntagmie jak „ciemna jasność" nie wydaje się przełamywać jednorodności tematycznej. A tymczasem wers Corneille'a: „*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* [Ciemną rzucały jasność gwiazdy]" [3] uderza równie silnie jak wypowiedzenie „*Mettez un tigre dans votre moteur* [Wrzuć tygrysa do swego silnika]". Oksymoron

[Richard Martin, francuski teoretyk literatury najmłodszej generacji, autor kilku rozpraw o figurach, publikowanych w czasopismach naukowych.

Przekład według: R. Martin, *Deux questions sémantiques à propos de l'oxymore*. „Revue d'Esthétique" 1979, nr 1—2, s. 96—115.

[1] Niniejszy artykuł jest, często uproszczonym, niekiedy może wzbogaconym, przeformułowaniem trzech paragrafów mojej pracy dyplomowej, poświęconej możliwie różnorodnej analizie oksymoronu. Te trzy paragrafy sąsiadują z innymi, które traktują o problemach (z pewnością nie wszystkich) semantycznych związanych z tą figurą. Odsyłam więc do tej pracy w celu bliższego zapoznania z przedmiotem: R. Martin, *Cette obscure clarté qui trahit les étoiles ou la duplicité d'une figure de rhétorique: oxymore*. Mémoire dactylographié. Université de Liège, 1975—1976.

[2] Zob. A. J. Greimas: *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, coll. „Langue et Langage", s. 96; *Pour une théorie de l'interprétation de récit mythique*. W: *Du Sens*. Paris 1970, s. 188. — F. Rastier, *Systématique des isotopies*. W: *Essais de sémiotique poétique*. Larousse, Paris 1972, coll. „L", s. 82. — Zob. też M. Arrivé, *Pour une théorie des textes polyisotopiques*. „Langages" 1973, nr 31, s. 53—63.

[3] P. Corneille, *Cyd. Tragedia w pięciu aktach*. Przełożył L. Osiński. Trzy przekłady: A. Morsztyn, L. Osiński, S. Wyspiański. Warszawa 1954, akt IV, scena 2, s. 188.

nie zawiera w sobie mniej niejasności niż metafora. Jeśli w przypadku stwierdzenia „ten człowiek jest lwem" można zastanawiać się, czy odnosi się ono bardziej do człowieka, czy też do lwa, to tym bardziej można zadać sobie to samo pytanie w pewnym stadium kontaktu z tekstem, spotykając wypowiedzenie „ciemna jasność". Czy rzeczywistość jest bliżej „ciemności", czy też „jasności", jako że nie może ona być obiema na raz?

Jeśli redundancja (iteracja) jest główną zasadą, która dopuszcza izotopię i jej zachowanie, to oksymoron, który jest przeciwieństwem tautologii zasadzającej się na zbytecznym powtórzeniu i zbędnym nadmiarze, byłby przeciwny izotopii, gdyż neguje redundancję. Ale redundancja, której oksymoron jest przeciwieństwem, nie jest c a ł ą redundancją: klasem ś w i e t l i s t o ś ć powtarza się od „ciemności" aż do „jasności" [4].

Zapewne można by uważać, że w przeciwieństwie do tego, jak dzieje się w metaforze (i w innych figurach), gdzie widoczna jest wspólnota niektórych semów jądrowych [*sèmes nucléaires*] w obrębie pary stopień zerowy—stopień figuratywny i sprzeczność na poziomie klasemów wewnątrz pary podstawa—figura, w oksymoronie istnieje wspólnota na poziomie klasemów i sprzeczność na poziomie semów jądrowych, a wszystko to wewnątrz jednej i tej samej pary wyrazów, które tworzą figurę.

Ten sposób rozumowania jest pewno nieco uproszczony i zniekształcający. Prawdopodobnie tylko Jean-Marie Klinkenberg zastanawiał się w związku z warunkami izotopii nad problemem, jaki stanowią wypowiedzenia sprzeczne, takie jak oksymoron:

> Jeśli przez lekturę jednorodną należy rozumieć lekturę bez sprzeczności (czyli taką, która nie ukazywałaby bezpośredniej zależności semów *s* i *nie-s*), trzeba sformułować pewien ⟨...⟩ warunek negatywny ⟨...⟩: nie tylko całość musi posiadać wiele semów redundantnych (jak d u ż y i m a ł y, które przeciwstawiają się sobie na osi wielkości), ale również musi ona umieścić te semy w pozycji zgodności, kiedy znajdują się w semach sprzecznych [5].

Stawiamy tutaj i pozostawiamy otwarte następujące pytanie: czy pozytywność i negatywność stanowią dwie (odrębne) (super)izotopie, czy też są to jedynie dwie nie dające się pogodzić modalności przejawu każdej izotopii? Inaczej mówiąc, jeśli bliskie spotkanie dwóch wyrazów przeciwstawnych przerywa izotopię — a o tym nie wątpimy — czy takie załamanie prowadzi do bi-izotopii [*biisotopie*]? Czy na pierwszym planie oksymoronu nie można by dostrzec pewnego załamania, natomiast na

---

[4] Zob. również uwagę U. E c o, *Sémantique de la métaphore*. „Tel Quel" 1973, nr 55, s. 35: „Antonim powinien być rozpatrywany jako jedna z możliwych bezpośrednich konotacji leksemu, a więc jako jeden z jego najciekawszych znaków semantycznych. To nie przypadek, że przewidujący słownik określa leksem tak przez jego przeciwieństwo, jak przez jego synonim.

[5] J.-M. K l i n k e n b e r g, *Le Concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire*. „Le Français moderne" 41 (1973), nr 3, s. 287.

drugim — planie logicznego podtrzymania figury [6] — ewentualnego wprowadzenia do (przynajmniej) nowej izotopii poprzez figurę lub zmianę znaczenia? Metafora zaś przedstawiałaby na pierwszy rzut oka podwójną izotopię, która dążyłaby do uproszczenia planu tropu.

W każdym razie podstawowa terminologia Greimasa i warunek sformułowany przez Klinkenberga [7] pozwolą nam ustalić ogólny wzór semantyczny oksymoronu.

Słownictwo może układać się w paradygmaty syntaktyczne (np. klasa czasowników, wewnątrz której wyróżnia się podklasy czasowników przechodnich i nieprzechodnich itd.), w paradygmaty semantyczne (np. wszelkie jednostki semantyczne należące do pola znaczeniowego świetlistości) i w paradygmaty „syntaktyczno-semantyczne" (np. wszystkie przymiotniki w obrębie pola znaczeniowego świetlistości).

Dwie cechy sprzeczne, a dopełniające się, określają paradygmat, zwłaszcza (syntaktyczno-) semantyczny: z jednej strony jego spójność zasadza się na znaczeniu podstawowym, które jest wspólną cechą wszystkich jednostek; z drugiej zaś jego różnorodność tłumaczy się przez pewien zespół cech zmiennych, które stanowią o semantycznym zakresie paradygmatu [8].

Ten dwojaki punkt widzenia jest ważny, pozwala bowiem dostrzec, do jakiego stopnia oksymoron może być najbardziej wyrazistym, a przy tym najczystszym przykładem jakobsonowskiej projekcji zasady równoważności z osi selekcji na oś kombinacji. Sugeruję więc, że oksymoron poszukuje różnorodności w jedności i odwrotnie, jedności w różnorodności. Mam przy tym wrażenie, że ten drugi kierunek ruchu jest bliższy metaforze. Można to zatem sprecyzować, twierdząc, że oksymoron jest przejawem dążenia do m a k s y m a l n e j r ó ż n o r o d n o ś c i (sprzeczność) wewnątrz n a j m n i e j s z e j j e d n o s t k i, jaką jest paradygmat (syntaktyczno-) semantyczny podwójny lub potrójny. Tymczasem metafora dąży do m a k s y m a l n e j j e d n o ś c i (synkretyzm istotnych elementów znaczeniowych [*essence*]) w planie m a k s y m a l n e j r ó ż n o r o d n o ś c i (rozbudowany paradygmat syntaktyczny, gdzie przejście od jednej izotopii do drugiej jest zawsze możliwe) [9].

---

[6] Rozumiem przez to tradycyjną „redukcję odchylenia", wyrażenie, które samo w sobie zdaje się nieco zbyt redukujące.

[7] Podjęta zresztą przez G r u p ę M i (*Lecture du poème et isotopies multiples.* „Le Français moderne" 42 (1974), nr 3, s. 221) w definicji izotopii.

[8] Zob. F. G. L o u n s b u r y, *Analyse structurale des termes de parenté.* „Langages" 1966, nr 1, s. 76.

[9] Niemniej jednak oksymoron cieszy się względnym marginesem swobody, jako że wypowiedź taka jak „cicha burza" (Sollers) zestawia słowa należące do różnych pól semantycznych. Swoboda w wyborze tych słów w przypadku takiego oksymoronu ma swą osobną nazwę, często jest to metonimia: „cichy" znajduje się w opozycji do „hałasu [*vacarme*]", który jest w relacji metonimicznej lub synekdochicz-

Podstawowe znaczenie paradygmatów jest tym, co Greimas nazywa osią semantyczną. Można ją wyrazić następująco:

A/r(S)/B,

gdzie A i B to dwa pojęcia-przedmioty [*termes-objets*] paradygmatu binarnego, r jest relacją, która zachodzi między nimi, a S zawartością semantyczną tejże relacji, czyli osią semantyczną. Tymczasem istnieje jeszcze drugi wzór:

A (s1) r B (s2),

gdzie s1, s2 stanowią artykulacje znaczenia, czyli elementy minimalne lub semy [*sèmes*].

Istnieją różne sposoby artykulacji semicznej. Dla zwolenników binaryzmu oś semantyczna wyraża się poprzez dwa semy, co pozwala na sformułowanie dwóch wzorów:

(1) S *vs* —S,

gdzie znak minus oznacza prostą nieobecność S. Jest to opozycja między tym, co nacechowane, i tym, co nie nacechowane [*marqué, non marqué*]. Motywuje ona przyporządkowanie klasemu hałas klasemowi cisza. Jeśli hałas = S, cisza = —S, czyli brak hałasu.

(2) S *vs* nie-S,

gdzie „nie" oznacza obecność semu innego niż S.

Można jednak wprowadzić trzecie pojęcie-przedmiot. Viggo Brøndal nazywa je „pojęciem neutralnym", pomiędzy pozytywnym a negatywnym:

duży *vs* średni *vs* mały
(pozytywny) (neutralny) (negatywny)

To pojęcie neutralne (lub sem neutralny) nie jest ani S, ani nie-S. Gdy sem dołączony jest zarazem S i nie-S, nazywa się semem złożonym [*complexe*]. Brøndal wyróżnia na tym poziomie semy złożone pozytywne, złożone neutralne i złożone negatywne, zależnie od tego, czy S przeważa, nie przeważa lub czy nad nim coś dominuje lub nie dominuje [10].

Rozróżnienia te są ważne. Binarne paradygmaty odnoszące się do wzoru pierwszego (S *vs* —S) i paradygmaty potrójne o semie złożonym pozytywnym lub negatywnym zawierają zbiory pojęć nierównoważnych już w punkcie wyjściowym, tj. w języku. Pozostałe paradygmaty tworzą zbiory, które mogą zostać zachwiane w wypowiedzi. Będzie o tym mowa dalej.

---

nej wobec „burzy", ta ostatnia może więc zastąpić „hałas" i wziąć na siebie cały ciężar opozycji.

[10] Zob. Greimas, *Sémantique structurale*, s. 23—24.

Leksem jest pojęciem-przedmiotem (A lub B), które może zostać zdefiniowane jako zbiór semów *s*1, *s*2, *s*3 itd. Lecz nie wszystkie semy są tej samej natury. Tak więc leksem składa się z rdzenia znaczeniowego [*noyau sémique*] (Ns) i ze zbioru semów kontekstualnych (Cs).

Reprezentacją znaczeniową danego leksemu jest semem [*sémème*]. Określa się go jako zestawienie Ns i Cs:

$$\text{semem Sm} = \text{Ns} + \text{Cs}$$ [11].

Wzór rdzenia znaczeniowego to:

$$\text{Ns} = s1 \rightarrow s2, \ldots,$$

gdzie strzałka oznacza hierarchiczną relację między semami.

Taki pojedynczy leksem będzie miał wzór:

$$\text{L1} = \text{N1} + \text{C}(s1/s2/\ldots).$$

Lecz w danej sekwencji jeden i ten sam sem kontekstualny pojawia się w różnych leksemach, skąd następujący wzór:

$$\text{Sq} = (\text{N2} + \text{Cs1}) + (\text{N1} + \text{Cs1}),$$

„gdzie każdy rdzeń teoretycznie łączy się z semem kontekstualnym należącym do sąsiedniego klasemu” [12], co daje, mówiąc prościej:

$$\text{Sq} = (\text{N2} + \text{N1} + \ldots)\ \text{Cs1}.$$

Semy kontekstualne właściwe nazywane są klasemami, w przeciwieństwie do semów jądrowych [*nucléaires*].

Teraz można już podjąć próbę przypisania oksymoronowi wzoru semantycznego.

1. Podwójny wzór

W oksymoronie mogą rzeczywiście pojawić się dwa typy negacji: negacja gramatyczna (A. —A: biały i nie biały) i negacja leksykalna (A. Z: biały i czarny). W ten sposób otrzymujemy podwójny wzór:

$$\text{oksymoron} = \text{a) } (\text{N1} + (-\text{N1}))\ Csi$$
$$= \text{b) } (\text{N1} + \text{N} - 1)\ Csi,$$

gdzie N1 oznacza dowolny rdzeń semantyczny, —N1 jego przeciwieństwo (przez negację gramatyczną) i N—1 jego zaprzeczenie lub przeciwstawność (przez negację leksykalną); *i* jest dowolną liczbą (oznaczającą klasem zaktualizowany przez wypowiedź).

Kontynuując porównanie z metaforą, możemy powiedzieć, że ta ostatnia ma potrójny wzór (który łatwo może zostać sprowadzony do wzoru prostego):

$$\text{metafora} = \text{a) } \text{N1} + \text{N2}\ Csi + Csj,$$
$$\text{b) } \text{N1} + \text{N2}\ Csi + \text{Csj},$$
$$\text{c) } \text{N1} + \text{N2}\ \text{Csi} + Csj,$$

---

[11] *Ibidem*, s. 44—45.

[12] *Ibidem*, s. 52.

w zależności od tego, czy dwie izotopie danej sekwencji utrzymują równowagę, czy też nie, tzn. czy jedna przeważa nad drugą, czy też odwrotnie [13].

2. Wzór prosty

Teraz możemy już podjąć próbę ułożenia wzoru sekwencji „poprawnej", czyli izotopowej, mając w pamięci warunek wprowadzony przez J.-M. Klinkenberga. Aby dwa sememy były zgodne, trzeba, by posiadały one nie tylko te same semy kontekstualne, ale również by ich rdzenie znaczeniowe zostały wyrażone w tym samym trybie [*mode*] pozytywnym czy negatywnym. Ta ostatnia kategoria, która zawsze musi wystąpić w trakcie budowania wypowiedzi, odznacza się pewnym stopniem uogólnienia, który nigdy nie został osiągnięty przez jakąkolwiek inną kategorię. Dlatego też można mówić w związku z nią o archiklasemie [*archiclassème*]: ten archiklasem wyraża się w dwu archisemach kontekstualnych [*archisèmes contextuels*]. Jeden z nich musi zawsze występować w każdej manifestacji dyskursywnej, co może się tłumaczyć przez następujący wzór kanoniczny:

poprawna sekwencja — ((N1 + N2) Csi) Cas+/Cas—,

gdzie as oznacza „archisem" [14].

Po wprowadzeniu tych nowych spostrzeżeń może zostać sformułowany inny wzór oksymoronu, tym razem prosty, bardziej ogólny, a przy tym czysto semantyczny. Wzór ten wolny jest od wszelkich kwestii syntaktycznych (negacja gramatyczna nie jest w nim wzięta pod uwagę):

oksymoron = ((N1 + N2) Csi) (Cas+ + Cas—)

Ten nowy wzór oksymoronu pod dwoma względami ma przewagę nad pierwszym:

1. Strona pozytywna i negatywna rozłożone w nim zostały w porządku obojętnym między N1 i N2, za pośrednictwem Csi lub bez tego pośrednictwa: jest to matematycznie możliwe, ponieważ wystarczy uzupełnić znakiem (+ i —) jeden z dwóch członów w nawiasie („N1 + N2" lub „Csi"), aby z całością stało się to samo. Jednakże jeśli N1 i N2 staną się znakami przeciwnymi, gdy Csi musi przejawić się zarazem w trybie pozytywnym i negatywnym, odwrotność nie jest koniecznie prawdziwa.

W wypowiedzeniu „ciemną rzucały jasność gwiazdy" i „cichy grzmot" (Sollers) klasemy „świetlistość" i „hałas" narzucają się bezpośrednio, po-

---

[13] Zwróćmy uwagę, że jeśli dwie izotopie znajdują się w równowadze, a przy tym są jednakowo „odrzucone" — wówczas nic nie podkreślilibyśmy pod a) — tzn. że nie mielibyśmy do czynienia z wypowiedzą absurdalną, pozbawioną sensu.

[14] Mógłbym również w trosce o ujednolicenie odnotować „Przypadek 1/Przypadek —1", ale ponieważ nie biorę pod uwagę innych archiklasemów, liczba stałaby się zbędna. Zasygnalizujmy poza tym, że wzór jest odpowiedni również dla każdej sekwencji „prawidłowej" zawierającej więcej niż dwa rdzenie semiczne.

nieważ każdy z nich dominuje w sekwencji, w której występuje, przejawiając się w niej poprzez dwa tryby: pozytywny i negatywny („ciemny" i „jasność" czy „grzmot" i „cichy").

W wypowiedzeniu „cicha burza" (Sollers) jeden klasem wspólny, który mógłby się zamanifestować pozytywnie i negatywnie w dwóch leksemach retorycznie właściwych, nie może zostać wyodrębniony. Jedynie sem dołączony w elemencie określonym pozostaje w opozycji do semu elementu określającego. Ten ostatni sem jest jednak najistotniejszy w elemencie określającym, co czyni z niego klasem [15]. W każdym razie w parze określany—określający określany jest pojęciem głównym. Dlatego z opozycji sem dołączony/klasem ważna jest tutaj płaszczyzna semu dołączonego [16].

Jeśli chodzi o aspekt klasematyczny wyrażony przez pojęcie r e s t r y k c j i s e l e k t y w n e j [*restriction selective*], można zauważyć, że w przypadku oksymoronu nie wprowadza on żadnej anomalii.

Rozpatrzymy jeszcze raz ciągle powracające „ciemną rzucały jasność gwiazdy": kategorię semantyczną „świetlistość" z „ciemnej jasności" można odnaleźć poprzez tę restrykcję selektywną w „gwiazdach" i przynajmniej wtórnie w słowie „rzucały". Wypowiedź jest z tego punktu widzenia izotopiczna.

W wypowiedzeniu „*le soleil noir de la mélancolie* [czarne słońce melancholii]" (Nerval) izotopia została załamana między słowami „czarne słońce" i „melancholia", lecz nie oksymoron wchodzi tu w grę, lecz metafora.

2. Drugim przejawem przewagi wzoru jest to, że wraz z N1 i N2 dla rdzeni znaczeniowych, zamiast N1 i —N1 lub N — 1, leksemy tworzące oksymoron nie muszą należeć do tego samego paradygmatu opozycyjnego (nawet przy zniwelowaniu wszelkiej różnicy gramatycznej „ciemny" — przymiotnik i „jasność" — rzeczownik mogą być uważane za dwa bieguny jednego i tego samego paradygmatu binarnego). Znaki „+" i „—", dzięki którym zebrane archisemy kontekstualne nadają danej sekwencji formę oksymoronu, mogą działać na różne sposoby:

a) N2 zawiera semy —1 i tylko takie, więc N1 pozostaje w opozycji do rdzenia znaczeniowego, równego N — 1. Jest to przypadek wypowiedzenia „ciemna jasność".

---

[15] „Klasem" należy rozumieć tak tutaj, jak i w przykładach pierwszego typu, w sensie kategorii semantycznej, a nie jako restrykcję selektywną według trafnego odróżnienia czynionego przez semantyków generatywistów (zob. T. T o d o r o v, *Recherches sémantiques*. „Langages" 1966, nr 1).

[16] Łatwo zresztą zauważyć, że podstawa różnicy między wyrażeniami „cichy grom" a „cicha burza" znajduje się w elemencie określanym, a nie określającym. Różnica między oboma oksymoronami jest z zasady kategoryczna: wystarczy spróbować zrealizować je sztucznie: nie do pomyślenia jest „cichy grom", tymczasem na ekranie kina możemy obejrzeć cichą burzę, o ile wyłączono dźwięk. „Jasnowłosa murzynka" jest przykładem tego samego typu.

b) N1 posiada jeden sem —2 lub N2 posiada jeden sem —1: np. w słynnym zdaniu „*D'incolores idées vertes dorment furieusement*" [Bezbarwne zielone idee wściekle śpią], słowo „bezbarwne" będzie nosicielem N1, a „zielone" N2. W tym przypadku N1 posiada jeden sem —2, którym jest nie-zielony (innymi semami są nie-czerwony, nie-niebieski, nie-żółty, które oczywiście nie mogą być wzięte za —2, ponieważ nie-czerwony np. nie pozostaje w opozycji do zielonego). „Czarne słońce" stanowi podobny przypadek: sem „żółty" ze słowa „słońce" przeciwstawia się „czarnemu", ale nie sem „kulistość".

c) N1 posiada sem —2, a N2 sem —1: kategoria ta różni się od poprzedniej tym, że oba pojęcia tworzące figurę powinny być wieloznaczne, co stanowi przypadek rzeczowników odnoszących się do przedmiotów konkretnych. W tym słownictwie podwójne opozycje są trudne do utworzenia; oksymorony tego typu będą więc dość rzadkie. Można jednak utworzyć taki oksymoron z rzeczownikami „księżyc" i „słońce", gdzie sem „gwiazda nocna" pozostawałby w opozycji do semu „gwiazda dzienna" [17].

Ciekawa byłaby tu uwaga dotycząca organizacji samych klasemów w paradygmaty. Mimo że abstrakcyjne przez samą naturę semów, klasemy dzielą się jednak, podobnie jak słowa, na klasemy konkretne i na klasemy abstrakcyjne. Pierwsze będą tworzyć paradygmaty różnorodne, lecz ograniczone, drugie — paradygmaty podwójne, w których negacja jest silniejsza, samowystarczalna. Tak więc klasem „ludzki" jest klasemem „konkretnym" i stanowi z innymi klasemami „zwierzęcy", „przedmiotowy", a nawet „roślinny", poczwórny paradygmat, natomiast klasem „działanie" przeciwstawia się klasemowi „bezczynność" (który co prawda może przejawiać się przez „pasywny", „statyczny").

Jeśli mówimy „Ten człowiek jest lwem", wiemy, że jest to figura, ponieważ dwa klasemy nie dające się połączyć pojawiają się w tej samej sekwencji. Są to klasemy „ludzki" i „zwierzęcy". Nie jest to jednak oksymoron [18]. Tymczasem, kiedy Sollers mówi o „nieruchomej agresji", opo-

[17] Zauważmy, że wraz z oksymoronicznym wyrażeniem jak „księżycowe słońce" pozostajemy przy tym samym przypadku, mimo że „księżycowy" jest przymiotnikiem, więc normalnie unisemicznym; lecz „księżycowy" jest słowem *passe-partout*, zastępującym dowolny sem odpowiadającego rzeczownika. Element określany wskazuje na oś semantyczną (lub na kategorię semiczną), na której należy usytuować element określający; por. „grunt księżycowy", „jasność księżycowa", „forma księżycowa" itd. Przymiotnik jest więc odbierany tutaj jako wielosemiczny.

Mówimy o „wielo- (*pluri-*)" i „uni-semii", aby nie pomylić z „poli-" i „mono-semią" — pojęciami oznaczającymi najczęściej mnogość i jedyność semów dla tego samego leksemu.

[18] A więc na pewnym poziomie powiedzenie „ten człowiek jest lwem" oznacza „ten człowiek nie jest człowiekiem", co może być wzięte za oksymoron. Lecz cel obu figur nie jest ten sam: metafora wydaje się mówić, że X (ten człowiek) jest tym samym (człowiekiem) + innym (lwem), natomiast oksymoron powiedział-

zycja dwóch klasemów: „aktywny” *vs* „statyczny” jest wystarczająca, aby utworzyć oksymoron.

Czy znaczyłoby to, że nasz ogólny wzór oksymoronu nie może oddać wszelkich różnorodności tej figury i że należałoby założyć istnienie takich przypadków, które odpowiadałyby następującemu wzorowi:

$$(N1 + N2) (Csi + Cs - i),$$

gdzie spotykają się dwa różne i nie dające się pogodzić klasemy (a nie dwa przejawy, pozytywny i negatywny, jednego i tego samego klasemu)?

Nie jest to konieczne, ponieważ tym, o co tutaj chodzi, jest brak ścisłości w określaniu semów i klasemów. Jeśli w wyrażeniu „ciemna jasność” jeden klasem, „świetlistość”, gromadzi w sobie elementy pozytywne i negatywne, musi być podobnie w przypadku „nieruchomej agresji”, gdzie poszukiwanym ogólnym klasemem będzie „aktywność”. Oczywiście wiemy, że z językowego punktu widzenia klasem „świetlistość” musi mieć dwa bieguny — pozytywny i negatywny, natomiast w „aktywności” może to być: działanie, poddawanie się działaniu lub zupełny brak działania.

System klasemów nie zasadza się jednak na tak kategorycznym wyodrębnianiu jego składników jak system leksykalny: „ludzki” i „zwierzęcy” zawierają się w klasemie bardziej ogólnym — „ożywiony”. Klasem ten pozostaje z kolei w opozycji do klasemu „nieożywiony”, utworzonego z podklasemów „roślinny” i „przedmiotowy”. Niezależnie od tego, czy te dwa klasemy [ożywiony—nieożywiony] są przeciwstawne, czy też są tylko pozytywną i negatywną manifestacją jeszcze bardziej ogólnego klasemu, jakim jest „ożywienie”, ich opozycja nie jest wystarczająca, aby utworzyć oksymoron. Podobnie jest oczywiście z parami abstrakcyjny/konkretny, ludzkość [*anthropos*]/kosmos itd.

Wydaje się, że w konsekwencji tego wszystkiego Csi z naszego wzoru nie może być zastąpione przez dowolny *item* klasematyczny. Bez wątpienia klasemy, których podwójna manifestacja: pozytywna i negatywna, może być zrealizowana tylko w dość ograniczonej liczbie leksemów, mogą wypełnić miejsce Csi. W gruncie rzeczy chodzi tu o klasemy właściwe lub drugorzędne. Lecz nie są one jedynymi, skoro klasem „aktywność” może się spełnić w dużej liczbie leksemów i może również utworzyć oksymoron przez swoją dwojaką manifestację: pozytywną i negatywną (por. „nieruchoma agresja”). Żadne ograniczenie nie musi zresztą zostać nałożone na Csi, ponieważ aby opozycja stała się oksymoryczna, wystar-

---

by o X, że jest tym samym (człowiek) i nie jest tym samym (nie-człowiek). W pierwszym przypadku niezgodność jest raczej pasywna i akceptuje pokojowe współistnienie (por. maksymalną jedność, o której była mowa wyżej). W drugim przypadku niezgodność jest bardzo aktywna i toleruje jedynie walkę (por. maksymalną różnorodność).

czy, aby klasemy o wysokiej ogólności, jakiekolwiek by były, pojawiły się w leksemach unisemicznych (lub prawie; por. „nieruchoma agresja" i wyrażenia możliwe, jak np. ,,konkretna abstrakcja", „nieożywione ożywienie" itd.).

Aby nasz wzór semantyczny był pełniejszy (jeśli nie całkiem pełny), powinien uwzględnić bardzo ważny wymiar znaczenia, który odgrywa dużą rolę w wielu oksymoronach: chodzi o konotację. Rzeczywiście w dwóch lub trzech przywołanych dotychczas przykładach opozycja między pojęciami da się (bez trudu) usytuować na poziomie denotacji. Jednakże w przypadku zdania takiego jak „ten człowiek jest zarazem wilkiem i barankiem" byłoby rzeczą normalną dopatrywać się w stosownych semach opozycji, tzn. w semach ,,okrutny" i „łagodny", semów konotatywnych, a więc tym samym zewnętrznych wobec Ns i Cs. W wypadku „Hiroshima moja miłość" (M. Duras) można stwierdzić, że ,,Hiroshima" konotuje odczucia negatywne, trudne do pogodzenia z odczuciem pozytywnym, denotowanym przez „miłość". Tak więc tutaj opozycja pojawia się na planie mieszanym konotacji i denotacji.

Jednakże w istocie rzeczy mechanizm pozostaje ten sam, gdyż semy konotatywne zachowują się tak, jakby należały do Ns lub Cs. Po prostu jako z istoty swej mniej wyraźne i mniej oficjalne niż semy denotatywne wejdą one, w przypadku oksymoronu, w relację opozycji również mniej wyraźną.

Zjawiska nierównowagi

Z pozoru bardzo prosty, oksymoron wydaje się nie przedstawiać problemów; jest jedną z figur najbardziej nieruchomych, zawężonych, monotonnych, najmniej „okrężnych". W rzeczywistości jest niezwykle dynamiczny, w każdym razie jest czymś więcej niż ujęcie całościowe (niekiedy na poziomie zerowym): czarne—białe jest czymś żywym, szare — czymś martwym. Jednakże dynamizm ten jest być może dynamizmem przede wszystkim samym dla siebie. Nie jest łatwo „okrążyć" oksymoron, chociaż skłania do tego bardziej niż jakikolwiek inny trop; słowo zaś należy interpretować jako czynnik prowadzący i powodujący walkę o rozwiązanie zagadnienia, o doprowadzenie do nowej, wygodniejszej sytuacji albo po prostu dla samego upodobania w takiej walce.

Trudno jest bowiem mówić o opozycji w przypadku dwóch słów. Pary takie warunkują rodzaj linii i trudno jest wyróżnić oba jej końce. Inne układy — od trzech słów wzwyż — zarysowują powierzchnię (czy nawet pojemności), a jest to znacznie stabilniejsze pole dla działań umysłowych [19].

---

[19] Na tym polu rozwijałaby się raczej praca o metaforze.

Chciałbym jednak wysunąć kilka ogólnych wskazań dotyczących owych elementów, często mniej lub bardziej nieuchwytnych, które sprawiają, że figura taka jak oksymoron cechuje się tak wielkim bogactwem i różnorodnością, niezależnie od tego, jak właściwości te byłyby względne. Często zjawiska denotacji i konotacji wyraźnie się odróżnia i odnosi odpowiednio do sfery języka oraz wypowiedzi, słowa. Nie wszystkie jednak elementy konotacji są tej samej natury i nie wszystkie są jednakowo istotne: są takie, najmniej przypadkowe, które mają wpływ tak silny, że oddziałuje on nawet na sam język. Takie konotacje zagrażają wówczas, mniej lub bardziej skrycie, harmonijnej geometrii systemu językowego, w przypadku zaś tego, czym się zajmujemy, systemu oksymoronu. Są to częstokroć wpływy ideologiczne — co zresztą zasługiwałoby na osobne studium antropologiczne — i prowadzą do zachwiania równowagi słów paradygmatu binarnego lub pseudobinarnego; może tu wchodzić w grę układ słownictwa lub samo znaczenie słów.

Rzecz jasna, istnieje inny typ zachwiania równowagi, który zachodzi w czasie „użytkowania", czyli w wypowiedzi. Wynika on oczywiście z kontekstu słownego, ale być może niekiedy również z kontekstu pozajęzykowego.

Zachwianie równowagi w języku

1. Organizacja słownictwa

W paradygmacie binarnym jedno z dwóch słów dąży często do zdominowania drugiego i do nadania swojej nazwy osi semantycznej, na której się mieszczą. W ten sposób „duży" i „mały" są dwoma skrajnymi wymiarami wielkości, „szeroki" i „wąski" — szerokości, „długi" i „krótki" — długości; „dzień" i „noc" dzielą między siebie obszar czasowy dnia (doby) itd. Częstokroć opozycja zachodzi między słowami nie nacechowanymi a nacechowanymi. To pierwsze będzie zawsze lub prawie zawsze tym, które stanowi normę, słowem pozytywnym, w stosunku do którego drugie stanowi odstępstwo [*écart*]: „moralny" i „niemoralny" są przedmiotem jednej dyscypliny — etyki. „Dzień" natomiast uważany jest za normę, ponieważ właśnie w ciągu dnia czuwamy, żyjemy.

Jeżeli paradygmat zawiera wyraz znaczeniowo złożony (paradygmat potrójny lub bardziej złożony), to daje się zauważyć tendencja do jego znaczeniowego sprecyzowania przez zbliżenie do jednego ze znaczeń skrajnych z wyłączeniem drugiego. Znaczenie, ku któremu słowo grawituje, jest zazwyczaj nacechowane pozytywnie. R. Blanché pokazał to zjawisko w bardzo różnych dziedzinach słownictwa, np. w dziedzinie modalności to, co jest ustalone (albo sprawdzone), jest przeciwieństwem tego, co jest wykluczone (albo zdementowane). Natomiast to, co jest pewne, jest albo ustalone, albo wyklu-

c z o n e. Otóż w nawykach naszej mowy zasymilowaliśmy w końcu to, co p e w n e i u s t a l o n e[20].

Nawet jeżeli żadna z dwóch skrajności nie jest faworyzowana przez wyraz znaczeniowo złożony lub przez słowo określające oś semantyczną, prawdziwa równowaga nigdy nie zostanie osiągnięta, skoro to trzecie pojęcie — jeśli ma ogarniać lub wyrażać całkowity zbiór pozytywne/negatywne — w rzeczywistości samo jest albo pozytywne, albo negatywne. Można znaleźć pojęcie mu przeciwne lub z nim sprzeczne. Należy poszukiwać niestałej równowagi na coraz to wyższych poziomach. Dlatego ponad wyraz znaczeniowo złożony, wyraz ,,włączający", można będzie przedłożyć jednoczesne użycie dwóch słów skrajnych. W ten sposób sztucznie zatrzymuje się wszelkie ,,wznoszenie się" w łańcuchu poziomów kombinacji.

To właśnie realizuje oksymoron: można przezeń określić zarazem całość i jej części składowe i uniknąć uczucia niedopełnienia, które wywołałoby użycie określenia całościowego. Bardziej niż r ó w n o w a g a n i e s t a ł a jest to s t a ł e z a c h w i a n i e r ó w n o w a g i. Mówimy o „zachwianiu równowagi", ponieważ brak symetrycznej opozycji na krańcach osi semantycznej może być przysłonięty przez użycie słowa o znaczeniu scalającym [21].

2. Z n a c z e n i e s ł ó w

W gruncie rzeczy nie chodzi tutaj o znaczenie, lecz raczej o właściwości rzeczy oznaczanych. Para wyrazów takich jak „pozytywny"/„negatywny" z tego punktu widzenia pozbawiona jest równowagi w sensie matematycznym, jako że właściwości każdego z nich są odmienne: np. pozytywny × pozytywny = zawsze pozytywny, natomiast negatywny × negatywny = pozytywny, a pozytywny × negatywny lub negatywny × pozytywny = negatywny, itd.

W innej dziedzinie rzeczywistość empiryczna uniemożliwia równowagę między słowami z pary „ciepłe"/„zimne": intensywne, krańcowe zimno parzy tak jak intensywne ciepło. Zimno działa więc analogicznie, staje się ciepłem, cały czas pozostając tym, czym jest w rzeczywistości. Natomiast wyłącznie na zasadzie dedukcji intensywne ciepło będzie mogło kojarzyć się z zimnem, jako że ani doświadczenie, ani intuicja nie prowadzą nas w tym kierunku.

G. Genette dokonał obszernej analizy opozycji ,,dzień"/„noc" [22]. Autor ten przede wszystkim zauważa, że opozycja między dwoma wyrazami

---

[20] Zob. R. B l a n c h é, *Structures intellectuelles*. Vrin, Paris 1969, coll. „À la Recherche de la Vérité", s. 89—90.

[21] Z zachwiania równowagi wynika dynamizm wzmiankowany wyżej *à propos* figury, natomiast ze stabilności — wrażenie zablokowania.

[22] G. G e n e t t e, *Le Jour, la nuit*. W: *Figures II*. Seuil, Paris 1969, coll. ,,Tel Quel", s. 101—102.

jest we francuskim wzmocniona przez wyizolowanie każdego ze słów [*vocables*]. Opozycja jest wyraźniejsza, jeśli słowa przeciwstawiane pozbawione są synonimów. Jeżeli np. chcemy wskazać antonim słowa „światło", możemy wahać się między słowami „cień", „mrok", a nawet „ciemności", i odwrotnie: antytezą słowa „mrok" będzie do wyboru — co najmniej — albo „światło", albo „jasność". Co zaś się tyczy „dnia" i „nocy", żadna wątpliwość w żadnym sensie nie jest możliwa [23].

Dalej następują spostrzeżenia, które już poczyniliśmy, na temat dwóch znaczeń słowa „dzień" i jego charakteru nie nacechowanego. Para mężczyzna [*homme*] [24]/kobieta ma zresztą, jeśli o to chodzi, ten sam status. Ale oto coś nowego:

kiedy w poezji porównuje się dzień i noc, porównanie to, *explicite* czy też implikowane przez metaforę, działa prawie zawsze w tym samym kierunku. Jest to, jak wiadomo, kierunek sprowadzania tego, co najmniej znane, do tego, co bardziej znane, tego, co najmniej naturalne, do tego, co bardziej naturalne, tego, co przypadkowe, do tego, co istotne, tutaj zaś — nocy do dnia [25].

Jako przykład Genette przytacza „*Et nous avons des nuits plus belles que vos jours* [A nasze noce są od dni waszych piękniejsze]" albo „*ces fleurs de l'ombre* [te kwiaty cienia]", co oznacza gwiazdy. Przypadki odwrotne [*trajets inverses*] są o wiele rzadsze: w czwartym wersie ostatniego *Spleenu* Baudelaire mówi o „*un jour noir plus triste que les nuits* [dniu czarnym, smutniejszym od nocy]". W swoim *Ouï dire* [Pogłoska] Michel Deguy pisze:

Au coeur de la nuit le jour
Nuit de la nuit...

[W sercu nocy dzień / Noc nocy],

gdzie w sposób dość ciekawy potwierdza się zasada:

Tu właśnie dzień porównywany jest z nocą, określony w stosunku do nocy tak, jak zazwyczaj określa się noc w stosunku do dnia, ale jest on nocą w nocy [*en abyme*], nocą nad nocami, alteracją alteracji, pozostaje więc normą. Jak sądzę, żaden poeta nie napisałby spontanicznie na odwrót: „noc, dzień dnia", ponieważ taka metafora byłaby po prostu nie do pomyślenia. Negacja negacji może być afirmacją, ale afirmacja afirmacji nie jest w żaden sposób negacją ⟨...⟩. Noc nocy może być dniem, ale dzień dnia to wciąż dzień. Tak więc para dzień/noc nie jest przeciwieństwem dwóch pojęć równoważnych, ponieważ noc jest o wiele bardziej przeciwieństwem dnia niż dzień przeciwieństwem nocy [26].

Następnie Genette dokonuje przeglądu kilku semów denotatywnych i konotatywnych z tych dwóch słów i stwierdza, że wewnątrz tego paradygmatu nie ma prawie żadnej symetrii.

---

[23] *Ibidem*, s. 103.
[24] W języku francuskim „*l'homme*" znaczy i „mężczyzna", i „człowiek".
[25] Genette, *op. cit.*, s. 105.
[26] *Ibidem*, s. 106.

Zjawiskiem najważniejszym i najogólniejszym jest oczywiście podział elementów pozytywnego i negatywnego między wyrazy, a przede wszystkim — podział wartości, które określają elementy pozytywne i negatywne. Te dwa pojęcia wynikają z manichejskiego i antropocentrycznego charakteru świata i pokrywają się dość dokładnie z dychotomią dobro/zło, która poza tradycyjnym znaczeniem etycznym ma również pewien sens estetyczny (piękne/brzydkie), pewien sens filozoficzny (przyjemność/cierpienie) oraz pewne znaczenie filozoficzne (prawdziwe/fałszywe).

Wydawałoby się, że człowiek — jeśli byłby to człowiek należący do pewnej archi-cywilizacji, którą tylko my moglibyśmy znać — stworzył swój świat, opierając się na błędnym rachunku: podzielił ów świat na dwie części, jedną zwaną rzeczywistością [*le réel*] (pozytywne) i drugą zwaną nierzeczywistością [*l'irréel*] (negatywne), ta zaś zostałaby wyrzucona „poza świat". W rezultacie świat ludzki nie byłby wówczas niczym innym jak synekdochą uszczegółowiającą jego samego; człowiek oczywiście — lecz gdzież jest ta oczywistość! — opowiadałby się za częścią pozostałą.

Dla naszych rozważań wynika z tego, że cała część „pozytywna" słownictwa jest uprzywilejowana i obdarzona cechami, których nie posiada jego część negatywna [27].

Zachwianie równowagi w wypowiedzi

Jeżeli pominąć zawartość semantyczną (denotatywną lub konotatywną) przeciwstawnych wyrazów, jak również konotacje, które mogą wyłonić się z pewnych subtelności samego tekstu, z makrokontekstu albo z naszej znajomości autora, epoki, rodzaju literackiego i które mogą zachwiać równowagę oksymoronu, istnieje jeszcze możliwość wzmocnienia jednego z elementów składających się nań — pozytywnego lub negatywnego — przez kontekst bezpośredni, czyli mikrokontekst.

[27] Idea „podstępnego wyrachowania" łączy się z ideą *bricolage*'u. Aby jakiś system leksykalny był antropocentryczny i bronił Dobra, trzeba, aby umiał zwalczać Zło, a do tego trzeba, aby mógł je nazwać. W ten sposób dociera się do pewnego wykrzywienia języka, który nazywa to, co jego użytkownik neguje. Nicość, która z definicji jest nieistnieniem, otrzymała jednak swą nazwę i swe właściwości. Czasem działania *bricolage*'owe czynione są wbrew „prawdom" naukowym. Biel jest np. sumą barw, a czerń ich brakiem. I rzeczywiście w umyśle ludzkim czerń najczęściej przedstawia nicość. Czerń mianowicie przeżywa się na ogół „pod postacią" nocy, która jest najmniej ludzką częścią dnia (doby): człowiek nie widzi (dobrze) w ciemności. Ale z drugiej strony na mocy tej dewaloryzacji czerni biel symbolizuje prawie zawsze (przynajmniej u nas) czystość, brak jakiejkolwiek tajemnicy, pustkę, powierzchnię, która nic nie ukrywa, gdy tymczasem czerń symbolizuje jej przeciwieństwo, tak jakby to czerń właśnie była sumą wszystkich barw. Rzeczywiście noc zataja je wszystkie przed nami, w sposób dwuznaczny co prawda, usuwając je lub wchłaniając.

W zdaniu „ciemną rzucały jasność gwiazdy" „ciemna" jest określeniem negatywnym, natomiast „jasność" pozytywnym. To ostatnie nie jest jednak osamotnione w walce przeciw „ciemności"; słowo „gwiazdy" jest również pozytywne, ponieważ ich denotatem jest źródło „jasności"; co do „ciemnego" jest ono wzmocnione jedynie dzięki tłu sugerowanemu przez „gwiazdy", sugerowanemu, ale nie nazwanemu.

Lecz mikrokontekst może stanowić część samego tekstu, jako że oksymoron nie zawsze jest zbudowany jedynie z dwóch słów. W przypadku zdania „*La nuit sera noire et blanche* [Noc będzie czarna i biała]" G. Nervala można wyodrębnić dwa wyrazy negatywne („noc", „czarna") i jeden pozytywny („biała").

Wszystko zdaje się nabierać życia, kiedy w konstrukcję figury zostaje włączone porównanie. Jeżeli powiadamy, niczym mistycy, że „noc jest jasna jak dzień", predykacja jest sprzeczna, ale jest to porównanie „prawidłowe", bo dzień jest rzeczywiście jasny. Jeżeli zaś mówimy, że „dzień jest jasny jak noc", to predykacja jest prawidłowa, podczas gdy porównanie staje się rażące. W drugim przypadku niestosowność porównania jest w gruncie rzeczy większa niż w pierwszym. Wiadomo, że w porównaniu element porównywany powinien być mniej znany niż to, do czego się porównuje [28]. W pierwszym przykładzie główne wypowiedzenie (predykacja) rzeczywiście przynosi nową informację, jako że nie jest zwyczajne, aby noc była jasna. Porównanie pomaga zrozumieć tę informację, ponieważ wiemy, że dzień jest jasny i w jakim stopniu jest właśnie taki. W drugim przykładzie główne wypowiedzenie nie przynosi nam nic (nowego) — w teorii informacji nazwano by je „banalnym" — natomiast porównanie, które ma je wyjaśnić, jedynie czyni je jeszcze bardziej niezrozumiałym (noc nie jest zazwyczaj uważana za jasną).

Można znaleźć wiele innych ciekawych przykładów. Zacytujmy jeszcze Nervala i jego słynne „*le soleil noir de la mélancolie* [czarne słońce melancholii]", gdzie przymiotnik „czarny" jest wzmocniony przez ostatnie słowo negatywne. Przytoczmy też Baudelaire'a „*Il* ⟨*le ciel*⟩ *nous verse un jour noir plus triste que la nuit* [⟨niebo⟩ zsyła nam dzień czarny, smutniejszy niż noc]". Spod pióra Baudelaire'a wyszła również pochwała „*charme du néant* [czaru nicości]". Przykład ten ukazuje nam, że spotkanie dwóch słów może prowadzić do przelotnego lub trwałego zachwiania równowagi w znaczeniu jednego z nich. Prawdziwa nicość nie jest ani czarem, ani brakiem czaru, lecz tutaj przekształca się ona w rodzaj nicości przeżytej, w miejsce — *par excellence* — pozbawione czaru. Tym samym możliwe są dwa różne przeciwstawienia między „czarem" a „nicością": przeciwstawienie typu słabego (słowo pozytywne/słowo neutralne) i przeciwstawienie typu mocnego (słowo pozytywne/słowo negatywne).

---

[28] Por. cytat z Genette'a wspomniany wyżej, jak również J. Cohen, *La Comparaison poétique: essai de systématique*. „Langages" 1968, nr 12, s. 43—51.

Pierwsze z nich byłoby rzeczywiście pozbawione równowagi, dlatego właśnie jest odrzucone na korzyść drugiego, które jest symetryczne.

Jak więc widać, na płaszczyźnie semantycznej zarówno w języku, jak i w wypowiedzi, nie do uniknięcia jest, subtelne często, zachwianie równowagi. Może być ono poszukiwane, ponieważ „odblokowuje" figurę. Jednakże na płaszczyźnie logicznej pewna z grubsza się zarysowująca równowaga wydaje się konieczna i pożądana [29].

Przełożyła *Magdalena Kostkiewicz*

---

[29] Zob. w związku z tym rozdział poświęcony logice w oksymoronie w wymienionej mojej pracy dyplomowej.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

RETORYKA A LITERATURA. Praca zbiorowa pod redakcją Barbary Otwinowskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 228. „Studia Staropolskie". Tom L. Komitet redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (zastępca red. naczelnego), Jadwiga Rytel, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Jerzy Ziomek. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Z problemem zwięźle ujętym w tytule prezentowanego tomu musi się dzisiaj w jakiejś formie zetknąć każdy badacz literatury dawnej. Należy zatem przede wszystkim wyrazić zadowolenie z faktu, iż materiały zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich w marcu 1981 r. sesji, chociaż z opóźnieniem, ukazały się jednak drukiem. Nie mogą one pretendować do roli całościowego ujęcia tematu, ale tego nikt po nich przecież nie oczekiwał. Zresztą we wstępie *Od Redakcji* czytamy: „Na razie zakładamy fundamenty, przyglądamy się elementom budowli, lepimy różnofunkcyjne modele, zbieramy materiały, które zapewne przekażemy w ręce bardziej kompetentnych, operujących już szerszą wiedzą budowniczych" (s. 7). Otóż wydaje się, że jedną z podstawowych trudności w realizacji szerszego programu badań stanowi nadal brak nowoczesnych edycji źródeł do dziejów retoryki w Polsce, a tę lukę trudno będzie zapewne w krótkim czasie wypełnić.

Przedmiotem zainteresowania autorów wszystkich prac zawartych w tomie jest przede wszystkim retoryka humanistyczna, której szczególne znaczenie dla polskiej literatury renesansowej i barokowej jest oczywiste. Szkoda, że nie znajdujemy w tomie żadnego tekstu poświęconego retoryce polskiego średniowiecza, co jest również zagadnieniem istotnym i wartym zbadania. Mamy zatem przed sobą 13 artykułów poświęconych zasadniczo literaturze XVI, XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Jedynie praca Jakuba Zdzisława Lichańskiego *Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych* ma charakter bardziej ogólny.

Tekst Lichańskiego otwiera książkę. Jego tytuł jest raczej mylący. Tego, kto spodziewał się poprzez lekturę artykułu uporządkować swoją wiedzę o nowych tendencjach w badaniach nad retoryką, spotyka zawód. Współczesnym szkołom badawczym poświęcił autor w 15-stronicowym tekście nieco więcej niż dwie stronice, retoryce zaś jako „narzędziu badawczemu" — jedną stronicę. Na plan pierwszy wybija się natomiast w pracy Lichańskiego problem definicji retoryki i znaczenia dziedzictwa trzech klasycznych szkół retorycznych (greckiej, rzymskiej i bizantyńskiej). I nie może to dziwić, skoro w konkluzji autor stwierdza: „A zatem — o ile pragniemy naprawdę wykorzystać retorykę, to należy powrócić do jej klasycznej postaci, spróbować rozwinąć te idee, które pozostawiły nam trzy klasyczne szkoły retoryczne" (s. 24). W przypisie do tego fragmentu autor przeciwstawia się próbom „przekonstruowania" klasycznej retoryki, podjętym np. przez H. Bonheima w artykule *Retoryka klasyczna — dziś* (przekład polski: „Teksty" 1976, nr 4/5), nie uzasadniając szerzej swoich wątpliwości i pisząc tylko znowu, że należy „przede wszystkim rozwijać idee klasycznej retoryki" (s. 24).

Takie podejście do zagadnienia nie wydaje się słuszne, narzuca bowiem badaczom sztuczne ograniczenia. Klasyczna retoryka jest w ujęciu Lichańskiego jakimś zastygłym blokiem, owym „korpusem teorii", który w formie zasadniczo nie zmienionej miałby funkcjonować do dziś. Tymczasem w sposób radykalny zmieniły się warunki, w jakich ta teoria musi egzystować, pojawiają się zjawiska zupełnie nie znane jej twórcom, takie jak choćby tzw. komunikacja masowa, oraz — nowe problemy i ujęcia badawcze, korespondujące z zainteresowaniami dawnej retoryki, np. teoria tekstu. Zresztą i dawniej istniały całe rozległe obszary twórczości literackiej nie poddane wpływowi klasycznej retoryki. Wystarczy wskazać na literaturę ludową, która zwykle wytwarzała własną retorykę, niezależną od wzorów zaczerpniętych z kultury klasycznej, w ogóle nie znanej twórcom tej literatury. Dlatego kategoryczne stwierdzenia autora muszą wzbudzać wiele wątpliwości, co nie oznacza, że staram się lekceważyć znaczenie owych trzech klasycznych szkół retorycznych.

Tekst Lichańskiego zdradza w ogóle skłonność do daleko idących uogólnień, nie popartych jednak szerszym materiałem dowodowym. Z jednej strony wywołuje to pewne zniecierpliwienie czytelnika, z drugiej zaś utrudnia prowadzenie dyskusji. Jaskrawym przykładem jest prezentowana w artykule definicja retoryki. Brzmi ona: „Retoryka to system reguł budowy nieskończonej liczby poprawnych tekstów, które zbudowane są ze skończonej liczby poprawnych zdań, uporządkowanych według określonych zamierzeń autora" (s. 16) [1]. W ten sposób każdy poprawnie skomponowany i napisany w jakimś celu tekst staje się produktem retoryki. Autor zresztą mówi o tym dalej wyraźnie: „Retoryka zatem opisuje pewne prawidłowości konstrukcji wszelkich tekstów oraz posługiwania się nimi. Sądzę także, że retoryka jest opisem pewnych prawidłowości w naszym posługiwaniu się językiem. Twierdzę, że każdy tekst, który wypowiadamy czy piszemy (lub zgoła — myślimy), ma charakter teleologiczny; ową teleologiczność opisuje właśnie retoryka" (s. 16—17).

A zatem Lichański prezentuje właściwie koncepcję retoryki ściśle normatywnej. W swojej definicji i w jej rozwinięciu eksponowane miejsce przyznaje kryterium poprawności, i to także na poziomie składniowym. Ale jeżeli retoryka jest sztuką komponowania tekstów ze zdań poprawnych, to teksty zbudowane ze zdań niepoprawnych są siłą rzeczy tekstami nieretorycznymi. Osobiście wątpię, czy zawsze mówimy, a tym bardziej myślimy, posługując się wyłącznie poprawnymi zdaniami i czy zawsze uświadamiamy sobie właściwy cel tych czynności. Jeśli już jednak przyjmiemy ów bardzo szeroki zakres rozumienia retoryki, to nie da się utrzymać jej — postulowana przez autora, a oparta na dorobku klasycznych szkół — jedność. Jej miejsce zajmie niezliczona ilość retoryk narodowych, grupowych czy indywidualnych, opartych na odrębnych kryteriach poprawności i bardzo trudnych do opisania w klasycznych kategoriach retorycznych.

Podnosząc problem poprawności stylistyczno-składniowej tekstu Lichański dokonuje jednak przesunięcia akcentów również w ramach klasycznej teorii retorycznej. W końcu dla Kwintyliana retoryka to „*ars bene dicendi*", a nie „*recte dicendi*". Przymiotnik „*recte*" pojawia się w dziele rzymskiego autora w odniesieniu do gramatyki. Oczywiście troska o językową poprawność tekstu wchodziła w skład *elocutio*, była wszakże tylko jednym z elementów tej części retoryki. Dla

---

[1] Definicję tę powtarza później Lichański w artykule *Retoryka a epoki kulturalne i prądy literackie* (w zbiorze: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Wrocław 1984, s. 296), a wcześniej, w nieco odmiennej formie, w tekście *Retoryka jako przedmiot i narzędzie badań literatury staropolskiej* (w zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wrocław 1978, s. 263).

mówców i teoretyków starożytnych przynajmniej równie duże znaczenie miała ozdobność (*ornatus*). Sam Kwintylian zalecał w tej dziedzinie umiar, nie należy jednak z tego wnioskować, że uważał ozdobność mowy za coś zupełnie nieważnego. Przez wiele wieków elokucyjny aspekt retoryki miał szczególną rolę. Tymczasem Lichański pisze: „Retoryka dla mnie to głównie *inventio* i *dispositio*; *elocutio* odgrywa mniej istotną rolę. Najważniejsze jest przecież jasne ukształtowanie tematu i celu, dobór prawidłowej argumentacji, jasne ułożenie kompozycji całości. Dobór słownictwa jest już sprawą o nieco mniejszym znaczeniu, jest [...] wtórny wobec wcześniej wymienionych zadań" (s. 24). Ważniejsze jest więc to, co się mówi, niż to, jak się mówi. Może w wypadku tekstów naukowych jest tak w istocie, literatura jednak rządzi się innymi prawami i już klasyczne retoryki wyraźnie podkreślały ścisły związek łączący temat i cel dzieła ze środkami językowymi i artystycznymi, jakie należało stosować. Fakt, iż wybór tych ostatnich był uzależniony od tematu i celu dzieła (owa podkreślana przez Lichańskiego „wtórność"), nie umniejsza wcale ich znaczenia jako składników w wypowiedzi retorycznej. W każdym razie dla literaturoznawcy krytykowana przez autora artykułu „elokucyjna" szkoła badań nad retoryką ma do zaoferowania znacznie więcej niż pozostałe szkoły.

I tu dochodzimy do sedna problemu. Retoryka była pierwszą w historii próbą opisu językowych sytuacji komunikacyjnych. W tym sensie wyprzedza ona współczesną lingwistykę. Ale retoryka ograniczyła swoje zainteresowania tylko do pewnej kategorii komunikacyjnych sytuacji, o wyraźnej dominancie estetycznej. Dlatego autor artykułu, niepotrzebnie próbując rozszerzyć zakres retoryki na wypowiedzi o charakterze czysto użytkowym, popada w sprzeczności zmuszające go, wbrew własnym deklaracjom, do przeformułowywania klasycznej retoryki.

Artykuł Juliusza Domańskiego *Philosophie und Rhetorik bei Erasmus von Rotterdam* dotyczy wpływu „praktycyzmu etycznego" Rotterdamczyka na jego sposób pojmowania retoryki. Erazm traktując tekst jako formę „uobecnienia" jego autora lub bohatera wysoko oceniał takie formy literackie, jak przysłowia (*adagia*) i *apoftegmata*. Przekonanie to znalazło także swój wyraz we wstępach do przekładu *Nowego Testamentu*, w których *Ewangelie* traktowane są jako forma „uobecniania" Chrystusa [2]. Ze względu na dość specyficzny charakter podjętej przez Domańskiego problematyki recenzent nie czuje się kompetentny ocenić merytoryczną wartość artykułu, do czego ze wstydem się przyznaje.

Błyskotliwą „próbę kwalifikacji retoryki barokowej" podejmuje Barbara Otwinowska w artykule „*Wciąż nowa Minerwa*". Autorka przeciwstawia się stanowczo „opiniom o zasadniczej jednorodności dawnej retoryki i jej odtwórczym jedynie charakterze" (s. 46) (pogląd taki w nieco zamaskowanej formie pojawia się w omawianym wcześniej tekście Lichańskiego). Poczynając od w. XV dziedzictwo klasycznej retoryki było wielokrotnie scalane i przeformułowywane. W renesansie bogactwo tych nowych koncepcji znalazło także wyraz w rozwoju różnych form prezentacji teorii retorycznej. Tę różnorodność przejął i na swój sposób rozwinął wiek XVII. Otwinowska wyróżnia sześć zasadniczych rodzajów pism retorycznych funkcjonujących obok siebie w epoce baroku: kompendia retoryczne, retoryki częściowe, opracowania monograficzne, tzw. retoryki materiałowe, zbiory typu *copia rerum et verborum* i chrestomatie. Istnienie tych różnorodnych źródeł wiedzy retorycznej umożliwiało, a nawet wymuszało na adeptach tej sztuki wybiórczy do nich stosunek. Autorka zwraca przy tym uwagę na szczególnie bujny rozwój teorii

---

[2] Z przykrością wypada zauważyć, że w tekście artykułu rzuca się w oczy ogromna ilość błędów drukarskich, co wobec faktu, iż mamy do czynienia z tekstem obcojęzycznym, szczególnie utrudnia lekturę.

i praktyki retorycznej w XVII-wiecznej Polsce, gdzie pomimo istnienia oficjalnie aprobowanych kompendiów w rodzaju słynnego, czytanego w całej katolickiej Europie podręcznika Soareza, trwała nadal twórcza aktywność miejscowych nauczycieli retoryki.

Jednocześnie w baroku ulega zatarciu mocno jeszcze przez renesans akcentowana granica pomiędzy *rhetorica docens* a *rhetorica utens*. Podręczniki retoryki oferują potencjalnym autorom coraz więcej materiału przykładowego nadającego się do dalszego twórczego wykorzystania. Pisarze tworzą więc nowe układy znanych już i sklasyfikowanych elementów. Zamiast oryginalności w dzisiejszym rozumieniu tego słowa wymaga się od twórców pomysłowości w wynajdywaniu owych kombinacji. Tak więc w XVII-wiecznej retoryce dominuje ta sama postawa, która cechuje właściwie całą literaturę i sztukę baroku. Istotne znaczenie artykułu Otwinowskiej polega, jak sądzę, przede wszystkim na tym, że akcentując dalszy rozwój teorii retorycznej w w. XVII, pozwala on nam lepiej zrozumieć kierunek przemian, jakie zaszły w tym okresie w retorycznej praktyce. Przyjmując bowiem, iż szkolna retoryka barokowa była nadal tylko zwykłym powielaniem klasycznych greckich i rzymskich wzorów, musielibyśmy uznać, że praktyka retoryczna pod wieloma względami oderwała się od niej niemal zupełnie. Byłby to fenomen, dla którego trudno znaleźć jakieś rozsądne uzasadnienie.

W pewnej mierze z problematyką podjętą w rozprawie Otwinowskiej wiążą się również dwa teksty zamykające książkę, a dotyczące już raczej roli retoryki w życiu literackim i kulturalnym epoki. Pierwszy z nich to interesujący artykuł Ryszarda Montusiewicza *Kultura retoryczna kolegiów w XVII i połowie XVIII wieku*, opatrzony podtytułem *Rekonesans materiałowy*. Ten rekonesans objął swoim zasięgiem zbiory zaledwie kilku, głównie lubelskich, bibliotek i wnioski wyprowadzone na jego podstawie siłą rzeczy musiały być opatrzone licznymi zastrzeżeniami. Jednak pożytki płynące nawet z tego cząstkowego ujęcia problematyki są widoczne. Ciekawy jest zwłaszcza wstępny przegląd zawartości zeszytów retorycznych, chociaż podjęta na tej podstawie próba periodyzacji retoryki szkolnej w Polsce epoki baroku (okres I — do połowy XVII wieku; okres II — 2 połowa XVII wieku; okres III — wiek XVIII) być może zostanie nieco zmodyfikowana w świetle wyników dalszych poszukiwań, gdyż podstawa materiałowa, na której została ona oparta, jest jednak stanowczo zbyt skromna.

Drugim ze wspomnianych tekstów jest króciutki referat Tadeusza Bieńkowskiego *Szkolne wykształcenie retoryczne wobec wymogów praktyki. (Uwagi o funkcji retoryki w Polsce XVI i XVII w.)*. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu rozwój kultury retorycznej w dawnej Polsce „był wynikiem potrzeb i dążności oddolnych, społecznych, a jak dalece był rezultatem tendencji i nacisków ze strony środowisk twórców kultury i ideologii" (s. 211). W świetle uwag Bieńkowskiego odpowiedź na to pytanie wskazuje na kompromis między obu czynnikami. Do pewnego stopnia szkoła była w stanie kształtować kulturalne potrzeby swoich uczniów, wpajając im kult „pięknego słowa", z drugiej strony jednak sama musiała się również ich potrzebom podporządkować. Stąd bierze się m.in. preferowanie w nauczaniu szkolnym wymowy popisowej, do posługiwania się nią bowiem uczeń miał zwykle w życiu najwięcej sposobności. Ale też właśnie taki układ programów szkolnych doprowadził w konsekwencji, zdaniem Bieńkowskiego, do pewnego „przeretoryzowania" kultury szlacheckiej, samą zaś retorykę szkolną do „skostnienia, sformalizowania, utraty dynamiki rozwoju, przesady w poszukiwaniu efektów, rozejścia się z rzeczywistością" (s. 216). Z tymi wnioskami należy się raczej zgodzić. Inna sprawa, że ten stan „skostnienia", w jaki popadła szkolna retoryka, zbiegł się w czasie z radykalną zmianą potrzeb społecznych, wywołanych przełomem oświeceniowym, a następnie utratą niepodległości. Barokowa retoryka obumierała stopniowo wraz z tradycyjną kulturą szlachecką, której służyła wiernie do końca.

Jako „sztuka perswazji" retoryka siłą rzeczy musiała wywrzeć ogromny wpływ na ukształtowanie się oblicza staropolskiej literatury publicystycznej. Problemem tym zajął się Edmund Kotarski w artykule *Polska polityczna proza publicystyczna XVI i XVII wieku wobec tradycji retorycznej.* Zdaniem autora wszystkie podstawowe typy wypowiedzi publicystycznej stosowane w okresie staropolskim, a więc: wotum, dyskurs, mowa, kazanie, kwerela, utwory „emendacyjne", list i dialog, wywodzą się z tradycji retorycznej, chociaż oczywiście na ich ukształtowanie się wywarły wpływ także inne czynniki. Kotarski słusznie zauważa, że spośród trzech głównych rodzajów retorycznych największą rolę odegrały w dziedzinie publicystyki dwa: *genus deliberativum* i *genus iudiciale*, znaczenie *genus demonstrativum* było znacznie mniejsze. Ze wszystkim tym można się zgodzić, artykuł nie przynosi jakichś kontrowersyjnych, prowokujących dyskusję stwierdzeń. Nasuwa się tylko drobne sprostowanie dotyczące genezy bardzo popularnego w polskiej literaturze renesansowej i barokowej gatunku, jakim była kwerela, a więc pisana wierszem lub prozą skarga wygłaszana najczęściej przez personifikowaną Rzeczpospolitą lub Kościół. Omawiając antyczną i średniowieczną tradycję gatunku Kotarski stwierdza: „Z tekstów średniowiecznych w genezie kwereli uczestniczyły plankty żałobne, cała zresztą poezja lamentacyjno-żałobna" (s. 67). Otóż średniowiecze europejskie znało także kwerelę w formie „czystej". Wystarczy wskazać na utwory filozoficzne, w rodzaju opartej na wzorcu Boecjańskim menippejskiej satyry *De planctu Naturae* Alana ab Insulis, czy też polityczne, takie jak skarga personifikowanej Francji w *Le Quadrilogue invectif* Allaina Chartiera. Zwłaszcza drugi z tych utworów wywarł duży wpływ na literaturę renesansową, choć może przede wszystkim na angielską i francuską.

Tego samego kręgu problematyki dotyczy artykuł Wiesława Steca *Funkcja retoryki w tekście polemicznym. (Na przykładzie „Gratisa" Jana Brożka)*, chociaż autor przeprowadza w nim wyraźne rozróżnienie pomiędzy publicystyką a tym, co określa mianem literatury polemicznej. Nie ulega jednak wątpliwości, że literatura polemiczna stanowi tylko swoistą odmianę tradycyjnie pojmowanej publicystyki. Przykład wybrany przez autora artykułu jest przy tym dosyć szczególny i tylko w pewnej mierze potwierdza tezę, iż „Staropolska literatura polemiczna wykazywała szczególnie bliskie związki z retoryką, która patronowała zresztą większości ówczesnych tekstów literackich" (s. 141). Z przeprowadzonej bowiem dalej przez Steca analizy wyraźnie wynika, że retoryczność *Gratisa* zamyka się niemal wyłącznie w sferze *inventio*. Brożek przyjął dialektycznie zorientowaną odmianę retoryki humanistycznej. Nie powinno to dziwić, gdyż jako uczony chętnie widział w retoryce przede wszystkim zespół technik argumentacyjnych. Dlatego też autor artykułu stwierdza ostatecznie: „Widoczne związki dialogu Brożka z retoryką ograniczają się do jej części inwencyjnej. Retoryka potraktowana przez pisarza jako sztuka perswazji i argumentacji jest arsenałem środków przekonywania i dowodzenia, w ograniczonym natomiast stopniu dostarcza schematów konstrukcji i stylu" (s. 150).

W artykule *Funkcja przysłów w prozie Andrzeja Maksymiliana Fredry* Zbigniew Rynduch obok *Przysłów mów potocznych* omawia także utwory łacińskie: *Monita politico-moralia*, *Scriptorum seu togae et belli notationum fragmenta*, *Vir consilii*... i *Militarium seu axiomatum belli... libri duo*. Analiza funkcji przysłów w poszczególnych dziełach Fredry prowadzi ostatecznie do wniosku: „Zarówno przysłowia właściwe jak niewłaściwe, także sentencje i aforyzmy pełnią w kontekście funkcję uwyraźniania, udobitniania i uogólniania myśli podawanej często w kształcie szerszej interpretacji. Funkcję taką spełniają przysłowia — cytaty łacińskie w kontekście polskim, a polskie sentencje w tekstach łacińskiej prozy, przede wszystkim w *Vir consilii*" (s. 164). Więcej wątpliwości wzbudza natomiast podjęta przez autora artykułu próba ustalenia różnicy między przysłowiem a sentencją. Rynduch pisze: „Wprawdzie sentencja [...] i przysłowie w zasadzie trudne

są do ścisłego rozgraniczenia, przecież jednak sentencja jest raczej wzniosła, patetyczna, przysłowie zaś bywa proste, często ludowe, funkcjonujące na zasadzie cytatu. Jest dzięki swej stałej strukturze kategorią zobiektywizowaną. Jego cechy główne to alegoryczność (obrazowość), powszechność, niezmienność, ale też rodzimość, której to cechy sentencja dziś już przeważnie nie wykazuje" (s. 157). Pozostawiając już na boku pytanie, czy alegoryczność i obrazowość to rzeczywiście to samo, należy jednak zwrócić uwagę na kilka faktów, które podważają zasadność przyjętego przez Rynducha rozróżnienia. Po pierwsze więc — oprócz sentencji wzniosłych i patetycznych znamy wiele sentencji żartobliwych i niepoważnych lub cynicznych. Po drugie — stwierdzenie, że przysłowie „bywa proste, często ludowe" (podkreśl. J. S.) nie może służyć odróżnianiu go od sentencji, właśnie dlatego, że najwyraźniej odnosi się tylko do części materiału przysłowiowego. Po trzecie — nowoczesne kolekcje paremiologiczne (np. Hansa Walthera, Adalberga czy Krzyżanowskiego) odnotowują tak wielką liczbę wariantów niektórych przysłów, że trudno w tym świetle zgodzić się z tezą o „niezmienności" przysłowia. I wreszcie kategoria „rodzimości" jest również nieostra. Ogromna liczba polskich przysłów ma swoje łacińskie, niemieckie czy czeskie odpowiedniki.

Wydaje się raczej, że nie ma żadnych istotnych różnic strukturalnych pomiędzy sentencją a przysłowiem. Sentencja łatwo „idzie w przysłowie" i odwrotnie, zapomniane przysłowie może łatwo stać się sentencją, jeśli środowisko, w którym nim się posłużono, nie identyfikuje go jako przysłowia. Dlatego wspomniany już tutaj zbiór Walthera grupuje razem przysłowia i sentencje.

Pozostałych pięć artykułów dotyczy wpływu retoryki na renesansową i barokową poezję polską. Pierwszy z nich to krótki tekst Mirosława Korolki *Kilka uwag o retoryczności tekstów Jana Kochanowskiego*. Wychodząc z założenia, że „Literaci XVI w. byli na ogół *ex professo* wykształconymi retorami, chociaż wielu z nich nie uprawiało rzemiosła oratorskiego" (s. 80), autor stara się odtworzyć podstawowe elementy systemu retorycznego Kochanowskiego. W jego skład ma wchodzić skłonność do stosowania „mentorskiej tonacji rodem z retorycznej perswazji", chociaż w przeciwieństwie do wielu innych współczesnych twórców „retoryka czarnoleska nigdy nie jest natrętna", co zdaniem Korolki ma wynikać z „umiarkowanego temperamentu pisarskiego" Kochanowskiego. Nie zawsze zresztą wydobycie elementów retorycznych jest w twórczości Kochanowskiego proste, często bowiem „badacz spotyka trudne do jednoznacznej identyfikacji przenikanie się retorycznej impresji z poetycką ekspresją" (s. 81). Nie wydaje się jednak, by Kochanowski był pod tym względem jakimś wyjątkowym zjawiskiem. To samo można przecież powiedzieć o każdym większym poecie staropolskim.

Korolko zwraca też uwagę na skłonność Kochanowskiego do mieszania w ramach jednego utworu różnych odmian stylowych, na łatwość przechodzenia od stylu wysokiego do niskiego czy średniego. I wreszcie końcowa część artykułu poświęcona jest stosunkowi czarnoleskiego poety do trzech podstawowych rodzajów retorycznych. Autor słusznie zauważa, że najczęściej w twórczości Kochanowskiego występują *genus deliberativum* i *genus iudiciale*. „*Genus demonstrativum* zdecydowanie nie odpowiadał mentalności retorycznej Kochanowskiego, który panegiryków pisać po prostu nie umiał" (s. 85) [8].

Twórczości czarnoleskiego poety poświęcony jest również tekst Krzysztofa Mrowcewicza *Z dziejów ironii retorycznej — „Satyr" Jana Kochanowskiego*.

[8] Konieczne jest tutaj jednak pewne zastrzeżenie: Kochanowski rzeczywiście nie był wybitnym panegirystą, ale w twórczości jego spotykamy również udane przykłady stosowania *genus demonstrativum*, takie jak choćby pieśń Panny XII z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*.

W pierwszej części tego bardzo interesującego, choć utrzymanego w dosyć osobliwej poetyce artykułu autor stara się ustalić, jakie miejsce zajmowała ironia w klasycznej teorii retorycznej. Na tej podstawie konstruuje następnie Mrowcewicz ciekawą próbę nowej interpretacji tego niewątpliwie bardzo zagadkowego poematu, jakim jest *Satyr*. W utworze tym „Kochanowski w mistrzowski sposób rozchwiał jednoznaczność natrętnej moralistyki. Założywszy maskę ironicznej *dissimulatio*, zatarł granicę pomiędzy powagą i drwiną" (s. 103). Ironia okazuje się jakby naczelną zasadą kompozycji całego utworu i jeśli nawet z tą tezą nie jesteśmy skłonni zgodzić się do końca, to trzeba przyznać, że w jej świetle wiele tkwiących w tekście *Satyra* zagadek znajduje dosyć przekonujące rozwiązanie.

W artykule *Parafraza jako aemulatio. (Na przykładzie staropolskich przeróbek epody Horacego „Beatus ille qui procul negotiis")* Adam Karpiński stara się, opierając się na klasycznych kategoriach retorycznych, sprecyzować dość niejasne znaczenie samego terminu „parafraza". Autor powołuje się więc na dokonane przez Kwintyliana (*Institutio oratoria* X, 5,5) rozróżnienie między prostym przekładem a parafrazą, w którego świetle tę ostatnią cechuje konkurencyjny stosunek do utworu wzorcowego. Jest to właśnie owa umieszczona w tytule artykułu *aemulatio*. Zdaniem Karpińskiego, w odniesieniu do literatury staropolskiej ten „emulacyjny" charakter parafrazy najłatwiej daje się opisać w świetle rozróżnienia trzech głównych działów retoryki. Na tej podstawie autor formułuje wniosek, że „problem parafrazy jest w całości problemem retorycznej inwencji, zarówno wówczas, gdy będziemy uważali, że *inventio* patronuje pierwszemu etapowi pracy piszącego, jak i wówczas, gdy *inventio* określimy jako poziom organizacji tekstu" (s. 112). Ten słuszny punkt widzenia skłania Karpińskiego do uznania za parafrazy tylko trzech z ośmiu wymienionych przez niego staropolskich przeróbek epody Horacego. Są to: anonimowa pieśń *Spokojny kąt komu Bóg dał...* z połowy w. XVI, pieśń Panny XII z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego i *Pieśń ad imitationem Horacjuszowej ody „Beatus ille..."* Daniela Naborowskiego. W końcowej części artykułu autor proponuje interesującą próbę typologii parafrazy opartą na kryterium jej celowości. Niestety jednak omówiony w tekście Karpińskiego materiał staropolski w postaci owych trzech parafraz epody *Beatus ille...* nie stanowi właściwego uzasadnienia dla tej typologii, która chociaż wydaje się logiczna, to jednak wymaga dalszego sprawdzenia w oparciu o większy zasób tekstów. Dopóki to nie nastąpi, ma ona charakter wyspekulowanej przez badacza hipotezy.

Adam Rysiewicz zajął się retoryczną organizacją sonetów Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego (*Sonet jako gatunek retoryczny: Kochanowski, Szarzyński — pierwsze manifestacje*). Przejawy takiej organizacji czy „nadorganizacji" autor wydobywa skrzętnie z dzieł obu poetów, zwracając przy tym uwagę na wiele istotnych różnic w posługiwaniu się przez nich formą sonetu. Wydaje się jednak, że poczynione przez Rysiewicza obserwacje nie upoważniają do uznania sonetu, zgodnie z tytułem artykułu, za „gatunek retoryczny". Autor wychodzi wprawdzie od tezy Todorova, iż „w społeczeństwie powtarzalność cech wypowiedzi instytucjonalizuje się i wtedy teksty indywidualne są zarówno wytwarzane, jak i postrzegane przez odniesienie do normy narzuconej przez taką kodyfikację" (s. 121), ale w wypadku sonetu mamy do czynienia przede wszystkim z kodyfikacją poetycką, nie zaś retoryczną.

I wreszcie obszerny tekst Antoniego Czyża *Retoryka księdza Baki*. Uznając retorykę Baki za „parodię retoryki" autor zadaje sobie jednak wiele trudu, by zrekonstruować podłoże, na którym ta parodia się uformowała. Podnosi szereg analogii czy potencjalnych związków retoryki *Uwag rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*. Można więc ją wiązać ze sztuką pamięci Piotra Ramusa, z retoryką św. Augustyna, z poezją obrzędowo-magiczną, z barokowym kaznodziejstwem czy poetyką elogium. Groteskowa forma *Uwag* sprawia jednak, że wszystkie te uwikłania,

chociaż łatwe do zaobserwowania, trudne są do jednoznacznego udowodnienia. Dlatego autor artykułu stwierdza wreszcie: „Zapewne też nadmiar form retorycznych wyraża nie tyle poddanie się konwencji, ile walkę z nią, uparte zmaganie z Formą. Baka pisze wobec tradycji, przeciw tradycji, na przekór jej. Sięga do Stagiryty, lecz może nie sięga. Czyta Augustyna, lecz może — nie czyta. I całe to drzewo magiczne szkolnej erudycji usycha, ginie, odchodzi w niebyt. Gdzieś na dnie poetyckiej praktyki Baki drzemie nieodparta ironia. To ona skłania do finezyjnego podważania konwencji" (s. 190).

Przedstawiony tu przegląd zawartości recenzowanego tomu ukazuje całe bogactwo możliwości, jakie tkwią w spojrzeniu na dawną literaturę przez pryzmat teorii i praktyki retorycznej. Oczywiście można by było zestawić całą długą listę problemów ważnych, a w zbiorze w ogóle nie poruszonych lub ledwie zasygnalizowanych, bardziej jednak celowe wydaje się zajmowanie się tym, co w tomie znajdujemy, niż tym, czego w nim brak. Jedna wszakże luka jest szczególnie widoczna. Oto w książce brak artykułu poświęconego literackim uwikłaniom barokowego kaznodziejstwa. Tylko studium Czyża porusza ten problem w nieco większym zakresie. A przecież retoryka kazań była najszerzej oddziałującą odmianą sztuki oratorskiej, odmianą, której wpływ nie ograniczał się tylko do stosunkowo jeszcze w XVII w. wąskiej grupy ludzi wykształconych.

Jacek Sokolski

Teresa Kostkiewiczowa, HORYZONTY WYOBRAŹNI. O JĘZYKU POEZJI CZASÓW OŚWIECENIA. Warszawa 1984. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 408 + 4 wklejki ilustr.

Najnowsza książka Teresy Kostkiewiczowej zbierająca jej „oświeceniowe" studia napisane w latach siedemdziesiątych będzie najprawdopodobniej funkcjonowała w praktyce odbiorczej jako pewnego rodzaju synteza. *Horyzonty wyobraźni* są bowiem zachętą do nowego spojrzenia na poszczególne prace Kostkiewiczowej, do innego ich czytania niż wówczas, kiedy były one drukowane w czasopismach lub zbiorach studiów. Należy bowiem od razu podkreślić, że autorka tę książkę bardzo starannie skomponowała, niektóre teksty poddała dość znacznym nawet przeróbkom, wprowadziła do niej także fragmenty do tej pory nie publikowane. W efekcie *Horyzonty* posiadają bardzo wyraźny problem przewodni, próbę jego zasygnalizowania stanowi podtytuł książki. Właśnie postawienie przez autorkę w centrum zainteresowania kwestii języka poetyckiego sprawia, że praca jej posiada wymiar syntetyczny mimo dominującej w niej perspektywy analitycznej.

Kostkiewiczowa prowadząc obserwacje, formułując spostrzeżenia, odwołuje się do modelu wypowiedzi poetyckiej funkcjonującego w Oświeceniu, modelu zróżnicowanego wewnętrznie, ale przecież spójnego. Źródła owej spójności widzi ona nie tylko w sferze stosunku do zadań poezji czy przejęciu zaleceń poetyk, lecz przede wszystkim w odczuwanej przez autorów konieczności dostosowania poetyckiego sposobu mówienia do nowej wizji świata, jaką przynosi formacja oświeceniowa [1]. Autorka *Horyzontów* nie podejmuje w nich próby opisu owego modelu, prezentuje

[1] O pojmowaniu Oświecenia jako formacji pisali J. Maciejewski (*Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*. Seria 2. Wrocław 1977) oraz T. Kostkiewiczowa (*Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975).

zaledwie niektóre jego składniki. Czyni to w precyzyjny i umotywowany sposób, posługując się chętniej cytatem niż uogólnieniem.

Jej propozycja ukazuje nowe możliwości w badaniach nad poezją Oświecenia, wskazuje wręcz na konieczność uzupełnienia obszernego dorobku naukowego w tym zakresie poprzez nowe odczytanie i uporządkowanie utworów, uchwycenie mechanizmów ich literackości, opis swoistego dla nich języka poetyckiego. *Horyzonty* przynoszą jednocześnie wiele cennego materiału dla tak zarysowanego sposobu lektury, i to właśnie decyduje o tym, że zapewne podzielą los poprzednich książek Kostkiewiczowej: czytane będą — w sposób niezupełnie zamierzony przez autorkę — jako synteza. Dzieło to jest w jeszcze inny sposób podobne do jej poprzednich prac. Narracja historycznoliteracka Kostkiewiczowej wykazuje bowiem zawsze duże nasycenie elementami teoretycznoliterackimi, co narzuca jej mocne zrygoryzowanie, znakomitą precyzję i przejrzystość. Na prezentację spraw związanych z innymi problemami charakterystycznymi dla postawy badawczej Kostkiewiczowej znajdzie się miejsce w dalszym ciągu recenzji, teraz natomiast należałoby zastanowić się nad tym, w jaki sposób jej poprzednie książki przygotowywały *Horyzonty*, co kierowało autorkę w stronę zagadnień poruszanych w jej najnowszym tomie [2].

Pierwsza „oświeceniowa" książka Kostkiewiczowej, poświęcona sentymentalnemu nurtowi twórczości lirycznej Karpińskiego, ukazała się przed 20 przeszło laty, kiedy to badania nad Oświeceniem znajdowały się w zupełnie innym stanie niż obecnie [3]. Autorka zaczynała zatem rozważania od pewnego rodzaju „usprawiedliwienia" podjęcia badań nad twórczością należącą do nurtu sentymentalnego, zadania owej pracy formułowała jako „wydobycie swoistych cech tej [tj. Karpińskiego] poezji i usytuowanie jej w nurcie rozwojowym literatury" [4]. Służyć temu miało wielostronne naświetlenie stosunku liryki Karpińskiego do trzech grup zjawisk: „tradycji literackiej, współczesnej mu twórczości poetyckiej oraz aktualnych zasad poetyki" [5], przy czym autorka świadomie zrezygnowała z wprowadzenia szerszego, europejskiego tła dla twórczości „Śpiewaka Justyny" [6].

Kostkiewiczowa podejmowała próbę usytuowania modelu liryki Karpińskiego w opozycji do „modelu poezji oświeceniowej", konsekwencją tego zabiegu było z jednej strony zwiększenie wyrazistości pola napięć między nimi pokazujące „nowego Karpińskiego", z drugiej zaś — pewnego rodzaju nieunikniona statyczność i ahistoryczność prezentowanych postaw. Autorka, świadoma obu niebezpieczeństw, potrafiła znaleźć wyjście z tej sytuacji. Pierwszy rozdział pracy prezentuje miejsce Karpińskiego „programu poezji czułej", sformułowanego w rozprawie *O wymowie w prozie albo w wierszu*, w siatce teoretycznoliterackich poglądów autorów polskiego Oświecenia (do F. K. Dmochowskiego), wykazując jego zdecydowaną wobec tych wzorów opozycyjność, podkreśla zarazem późniejszą jego recepcję przez romantyków.

Kolejne trzy rozdziały służą omówieniu głównych komponentów modelu sentymentalnej liryki Karpińskiego — nacechowania uczuciowego jego poezji dydakty-

---

[2] Pomijamy tu w zasadzie teoretycznoliterackie prace Kostkiewiczowej i jej drobniejsze szkice dotyczące Oświecenia.

[3] T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*. Wrocław 1964.

[4] *Ibidem*, s. 6.

[5] *Ibidem*, s. 11.

[6] Konieczność zbadania przede wszystkim mechanizmów wewnętrznych literatury polskiej powodowała wówczas świadome odchodzenie od perspektywy komparatystycznej. Zob. np. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

cznej, twórczości sielankowej, w której do głosu dochodzi nowa norma intymności, odbijająca się w skonstruowanej przy użyciu maski pasterskiej jednolitej postaci bohatera lirycznego, oraz liryki osobistej, odwołującej się do różnych wzorców gatunkowych i obszarów kultury (folklor, religijność).

Szczególnie interesujący ze względu na metodę badania jest drugi rozdział tej części, *O nową normę intymności w sielance*, w którym pojawia się schemat postępowania, znacznie potem przez Kostkiewiczową rozwinięty, występujący też w części szkiców z *Horyzontów*. Autorka rozpoczyna wywód od próby sprecyzowania centralnej kategorii, jaką stanowi tu określenie gatunkowe; kolejnym etapem jest zbadanie dziejów sielanki w literaturze przedoświeceniowej, dalszym — pokazanie miejsca tego gatunku w Oświeceniu, a także zasadniczych wyznaczników jego sposobu funkcjonowania. Dopiero po takim zarysowaniu tła rozpoczyna się analiza sielankowych utworów Karpińskiego, opis ich świata przedstawionego i języka poetyckiego, dokonany przez pryzmat ograniczeń komunikacyjnych, jakie narzucały tradycje: poetycka (retoryczność), gatunkowa oraz społeczna (norma intymności). Wywód zamknięty jest podsumowaniem wskazującym miejsce sielanek w procesie historycznoliterackim, podkreślającym ich więź z dawniejszymi realizacjami wzorca, odczuwaną mimo znacznego wpływu indywidualnej poetyki Karpińskiego i proponowanych przez niego nowych rozwiązań.

Podobny mechanizm rozszerzenia pola obserwacji pojawia się również w zakończeniu książki, w którym Kostkiewiczowa stara się ukazać twórczość Karpińskiego jako powstającą w znacznej mierze w opozycji wobec zjawisk klasycystycznych z jednej strony, z drugiej zaś jako związaną z nurtem sentymentalnym. Jego założenia i zarysy autorka właściwie tylko sygnalizuje, co nie powinno dziwić, jeśli się zważy, że był to okres przełamywania mitu „jednolitego Oświecenia".

Książka Kostkiewiczowej stanowi w zasadzie wstęp do pełnych badań nad liryką Karpińskiego, podejmuje niektóre tylko wiążące się z nią problemy; daje jednak ich zwarty i zamknięty opis, pozostając praktycznie do dzisiaj jedyną pracą o „Śpiewaku Justyny" mającą charakter przekrojowy, dążącą do uogólnień, co powoduje, że mimo upływu lat i zmian kontekstu interpretacyjnego pełni ona funkcje syntezy [7].

W mniejszym jednak stopniu taki model lektury pasuje do drugiej książki Kostkiewiczowej, poświęconej sposobowi wypełniania roli poety przez Franciszka Dionizego Kniaźnina [8]. Powodem tego jest jej pewna niejednolitość wewnętrzna, zbyt duża odległość kwestii poruszanych w niektórych rozdziałach od zasadniczego problemu mającego organizować całość pracy. Być może zresztą część odpowiedzialności ponosi tu materiał poddany interpretacji — liryka Kniaźnina, wielce zróżnicowana, odwołująca się do różnorakich koncepcji poetyckich, przez które Kostkiewiczowa rozumie „mniej lub bardziej wyczerpujące zespoły poglądów na temat literatury" [9]. Ich rekonstrukcja — będąca jednym z celów stawianych sobie przez badaczkę — służyć ma opisowi postaci autora tekstów, w których owe koncepcje zostały zawarte; oczywiście, nie jest on dokonywany w porządku biograficzno-genetycznym, lecz przy odwołaniu się do perspektywy lingwistyczno-komunikacyjnej. Właśnie problemy relacji między różnymi kategoriami nadawców

---

[7] Inne perspektywy w widzeniu poezji Karpińskiego przyjmują R. Sobol (*Ze studiów nad Karpińskim*. I. Wrocław 1967) czy K. Kwaśniewska-Mżyk (*Język Franciszka Karpińskiego*. Wrocław 1979); odmienne zadania spełniają syntetyczne zarysy twórczości poety — pióra R. Sobola *Franciszek Karpiński* (Warszawa 1979) i M. Klimowicza, pomieszczony w jego *Oświeceniu*.

[8] T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971.

[9] *Ibidem*, s. 10.

pojawiającymi się w tekście stanowią przedmiot zamykającego książkę rozdziału *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych.* Kostkiewiczowa próbuje tu skonfrontować rozważania teoretyczne z wnioskami płynącymi z obserwacji zamkniętego materiału historycznoliterackiego, jaki stanowi liryka Kniaźnina. Wydaje się jednak, że zabieg ten nie prowadzi do spostrzeżeń nowych w stosunku do tych, które zostały sformułowane w rozdziałach poprzednich.

Badaczka stara się w nich opisać kolejne etapy przemian w sposobie traktowania przez Kniaźnina funkcji poezji i poety, wiążąc je z chronologią jego twórczości. Zadanie niełatwe, chociażby ze względu na wielokrotne nawroty poety do swych utworów, dające w efekcie znaczną liczbę ich redakcji. Problemowi temu poświęca Kostkiewiczowa osobny rozdział, w którym udowadnia produktywność badań wariantów dla obserwacji przemian poezji Kniaźnina, a więc nawiązuje do postulatów Tadeusza Mikulskiego i Wacława Borowego. Kolejny zabieg, jaki stosuje Kostkiewiczowa wobec liryki autora *Ody do wąsów*, to analiza przemian zachodzących w utworach powiązanych normą gatunkową czy też szeroko pojętym tematem — obserwacja poematów, liryki osobistej i wierszy okolicznościowych.

Duże znaczenie mają wskazywane przez autorkę zarysy relacji między poetyką Kniaźnina a rokokiem i sentymentalizmem oraz liczne uogólnienia i spostrzeżenia o mnejszym zasięgu, czynione w toku analiz. Najpoważniejszym, choć może nieco subiektywnym zarzutem, jaki można postawić tej książce Kostkiewiczowej, jest przyznanie zbyt znacznego miejsca problematyce teoretycznoliterackiej. Zagadnienie obrazu autora w tekstach okazało się trochę za słabe, aby podporządkować sobie obszerny materiał historycznoliteracki, który w ostatecznym rozrachunku bierze górę i stanowi o roli tej pracy w badaniach nad poezją Oświecenia.

Zdecydowanie syntetyczny charakter ma natomiast następna książka Kostkiewiczowej: *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko*, przynosząca inny od nieco wcześniejszych, przekrojowych dzieł Zdzisława Libery i Mieczysława Klimowicza, obraz zjawisk literackich polskiego Oświecenia. Syntetyczność nie wynika tym razem tylko ze „stylu odbioru" książki, została także zaprojektowana przez autorkę, która określając jej założenia metodologiczne pisze o „układaniu w spójne, znaczące całości naturalnego bogactwa i wielopostaciowości dokonań twórczych (literatury Oświecenia)" [10]. Jako podstawowych środków mających zapewnić realizację tego celu używa Kostkiewiczowa kategorii prądu i okresu literackiego. Sposób potraktowania poszczególnych zjawisk „narzuciły" charakter materiału i stan badań nad nim.

Klasycyzm i sentymentalizm omawia badaczka w dwóch opartych na takim samym planie częściach, przedstawiających w sposób przeglądowy i zwarty ich podstawowe własności estetyczne i literackie. Na część poświęconą rokoku składają się natomiast obrazy elementów budujących ów prąd, przede wszystkim zarysy rokokowej twórczości poszczególnych autorów. Zwrócić należy uwagę na uwzględnienie przez Kostkiewiczową zjawisk należących do „późnego Oświecenia" [11], co pozwoliło na pełniejsze oddanie dynamicznego charakteru przemian w literaturze, a zwłaszcza w świadomości literackiej, zachodzących w ramach formacji oświeceniowej.

W obu częściach syntetycznych autorka zaczynając od zarysowania charakteru mieszczących się w ramach prądu zjawisk przechodzi do opisu ich podstaw filozoficzno-ideowych oraz estetycznych. Dalsze rozważania dotyczą w większym stopniu właściwości i mechanizmów funkcjonowania samej literatury. Kostkiewiczowa

[10] Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko*, s. 10.

[11] Zob. Z. Libera, *Problem późnego Oświecenia*. „Wiek Oświecenia" z. 1 (1978).

prezentuje stan świadomości literackiej prądu (przede wszystkim odczytany z poetyk sformułowanych), następnie zaś omawia jego „tematy i motywy" oraz „formy artystyczne" (widziane w porządku gatunkowym). Te właśnie fragmenty książki mają — jak się wydaje — największe znaczenie, jako że zawierają zarys modeli poetyk prądów, oparty na precyzyjnych interpretacjach tekstów, ale podporządkowany perspektywie zmierzającej do stworzenia abstrakcyjnego zbioru powtarzających się cech i postaw. Inaczej wygląda natomiast próba rekonstrukcji rokoka. Kostkiewiczowa, nawiązując do badań Edmunda Rabowicza, przedstawia wachlarz „szokująco" szeroki zjawisk literackich, dla których „podstawowym czynnikiem uwydatniającym — mimo wszystkich odmienności i zróżnicowań — spójność [...] są ich relacje wobec klasycyzmu i sentymentalizmu" [12]. Pozwala to zbudować obraz rokoka jako prądu (nie jako stylu, jak w większości dotychczasowych ujęć polskich i obcych), którego istotą jest nie tylko kultywowanie „wypieszczonej, subtelnej i eleganckiej sztuki słowa", ale także zwiększenie roli indywidualizmu, pojęcia wolności jednostki i przeczuwanie niepowtarzalności jej punktu widzenia [13].

Omawiane przez Kostkiewiczową trzy prądy występują w ramach Oświecenia, rozumianego prze autorkę na dwa podstawowe sposoby: „jako nazwa wyodrębnionej i historycznie zlokalizowanej epoki kulturowo-literackiej oraz jako nazwa formacji kulturowo-literackiej" [14]. Odwołanie się do Oświecenia jako nadrzędnej całości pozwoliło na pokazanie zarówno mechanizmów współistnienia prądów literackich, jak i na usytuowanie ich we wspólnej, szerszej kulturowej perspektywie. Kostkiewiczowa nie zapomina przy tym o zagadnieniach społecznego obiegu i znaczenia tekstów, posługuje się kategoriami socjologii literatury i komunikacji literackiej, takimi jak: publiczność literacka, kultura literacka, społeczny obieg literatury [15]. Książka *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko* przygotowuje w badaniach Kostkiewiczowej nad Oświeceniem etap „poszukiwania modeli", jego końcowymi akordami były zredagowany przez nią *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, do którego weszły też fragmenty z tego tomu, oraz *Świat poprawiać — zuchwałe rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, przygotowana wspólnie ze Zbigniewem Golińskim [16]. Propozycje sformułowane w przedstawionych wyżej książkach stanowiły kontekst dla nowych poszukiwań, których owocem są *Horyzonty wyobraźni*, ale które wymagały nieco odmiennego podejścia do materiału, zmienionej perspektywy i metody.

Opis metody jest kwestią, od której należałoby zacząć omawianie *Horyzontów*. Kostkiewiczowa w *Uwagach wstępnych* kieruje zainteresowanie czytelnika ku tym właśnie problemom, odcinając się od wyraźnie określonej przynależności do jednej szkoły, zwracając raczej uwagę na inspiracje i perspektywy proponowanego przez siebie sposobu widzenia poezji. Przyjęty przez nią *modus* traktowania twórczości poetyckiej determinowany był „przez konkretne obserwacje czytelnika poezji, który widzi w niej mowę w swoisty sposób zorganizowaną, ale zarazem przez zorganizowanie to odwołującą się do szerszego kontekstu kulturowego, do zbiorowych doświadczeń, wyobrażeń czy dążności wspólnych dla twórców i odbiorców literatury. W takiej perspektywie ważna staje się powtarzalność w tekstach poetyckich pe-

---

[12] Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko*, s. 433.

[13] *Ibidem*, s. 435—436.

[14] *Ibidem*, s. 454.

[15] Problemami tymi zajmuje się Kostkiewiczowa obszerniej w artykule *Rozważania o kulturze literackiej czasów stanisławowskich* (w zbiorze: *Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław 1978).

[16] Można tu też zaliczyć rozprawę *Poezja religijna czasów Oświecenia w Polsce* (w zbiorze: *Polska liryka religijna*. Lublin 1983).

wnych elementów obrazowych, kategorii i pojęć, które służą literackiemu przekazywaniu wiedzy o świecie i jego przeżywaniu wśród określonej zbiorowości" (s. 6).

Podkreślenie powtarzalności poetyckich sposobów mówienia każe szukać dla założeń przyjętych przez Kostkiewiczową analogii w badaniach krytyki tematycznej (do tego powinowactwa odwołuje się sama autorka) oraz w postawach badawczych nakierowanych na poznawanie topiki, mających podwójne „oparcie" — w tradycji retorycznej i w pracach Ernsta Roberta Curtiusa [17]. Autorka *Horyzontów* zwraca jednak uwagę nie na poszukiwanie wspólnych źródeł czy katalogowanie mnogości form poetyckich formuł łączących się z określonym tematem. Stara się pokazać ich dynamikę, moment „zetknięcia się wyobraźni z językiem", „przełamywania obrazowego stereotypu", „odsłaniania nieoczekiwanych stron rzeczy i zjawisk" (s. 8, 9), będących przedmiotem poezji, a związanych z przedstawieniami obrazowymi.

Obserwacja tych procesów nie stanowi jednak celu ostatecznego, ma służyć próbie odpowiedzi na pytanie, „jak poezja interesującej nas epoki przekazywała informacje o pewnych dziedzinach zbiorowej rzeczywistości i jakie sposoby mówienia o nich utrwalała w społecznej wyobraźni" (s. 10), a zatem rozwiązywać problemy dotyczące filozoficznych i poznawczych aspiracji poezji Oświecenia. Takie sformułowanie zadań stojących przed historykiem literatury stanowi *novum* w badaniach nad polską poezją XVIII wieku. Oczywiście, zarówno uwagi o wyobraźni poetyckiej, jak i — zwłaszcza — problemy badań nad językiem i stylem poezji Oświecenia zajmują wiele miejsca w dotychczasowych pracach. Kostkiewiczowa proponuje jednak spojrzenie integrujące te zagadnienia, oparte — co bardzo istotne — na analizie sposobów konstruowania poetyckiej wypowiedzi, a zatem doceniające jej swoistość, eksponujące właściwe jej konwencje i przemiany.

Znajdujemy się w kręgu badań nad językiem poetyckim widzianym przede wszystkim w aspekcie jego całościowych funkcji i semantyki, a nie ujmowanym jako obszar działania mechanizmów gramatycznych i stylistycznych. Rzecz jasna, ta perspektywa zjawia się również w rozważaniach Kostkiewiczowej, jednak nie jako zasadniczy przedmiot badania, ale jako podstawa do obserwacji „na wyższym poziomie". Dlatego też wydaje się, że podtytuł książki Kostkiewiczowej mógłby brzmieć: „O języku poetyckim czasów Oświecenia", jako że sformułowanie „język poezji" konotuje raczej taki typ badań, jaki obserwować możemy np. w znakomitej książce Marii Renaty Mayenowej, poświęconej poezji Jana Kochanowskiego [18].

Przyjrzyjmy się teraz, jakie efekty przynosi zaproponowana przez Kostkiewiczową metoda, zastosowana do konkretnego materiału. Jego zróżnicowanie wyznacza też strukturę *Horyzontów*, w których wyróżnić można dwie części. W pierwszej, składającej się z czterech rozdziałów, zasadę postępowania stanowi próba obserwacji pewnego zjawiska czy formuły na przykładach pochodzących z całej poezji polskiego Oświecenia; w części drugiej, zawierającej jeden rozdział, zaproponowana metoda służy do wyczerpującego opisu języka poetyckiego jednego autora — Ignacego Krasickiego — „jako twórcy w swym czasie najwybitniejszego, a zarazem reprezentującego najbardziej wyrazistą indywidualność artystyczną" (s. 11). Konstrukcja rozdziałów mających charakter przeglądowy zbliżona jest do schematu, który zarysowany został podczas prezentacji *Modelu liryki sentymen-*

---

[17] Omówienie ich przynosi artykuł J. Abramowskiej *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* („Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1/2).

[18] M. R. Mayenowa, *O języku poezji Jana Kochanowskiego*. Kraków 1983. Oczywiście, pominąć tu należy odmienność materiału i stopień zaawansowania badań nad nim.

talnej, z tym że poszczególne elementy składowe uległy rozbudowaniu i np. zdarza się, że przedstawienie tradycji funkcjonowania jakiejś kategorii zaczyna przybierać zakrój odrębnego szkicu.

Rozdział 1, *Cztery pory roku*, z którego część materiału, ujętą w innej perspektywie, omawiał artykuł opublikowany kilka lat temu[19], stanowi próbę zbadania przemian zachodzących w poezji oświeceniowej w sposobie widzenia naturalnego porządku roku. Przedmiotem refleksji są tu dwa fenomeny — natura i czas; łączną ich ekspresją stały się pory roku, które „przechodząc do rzędu utartych motywów poetyckich i plastycznych wystąpiły więc w funkcji czynnika porządkującego niejako świat natury — także z pozycji człowieka” (s. 13). Kostkiewiczowa ukazując na wstępie znaczącą obecność motywu *saisons* w średniowiecznym i renesansowym widzeniu porządku świata zwraca uwagę, że „prawdziwy rozkwit poezji podejmującej ten temat nastąpił w wieku XVIII” (s. 18). Podkreśla znaczenie utworów Thomsona, Pope'a, Gessnera, Saint-Lamberta i Delille'a oraz wspólnotę dążeń poezji i sztuk plastycznych w poszukiwaniu sposobu ujęcia natury, ich próby usytuowania obserwatora poza opisywaną przestrzenią.

Literatura polska podejmując motyw pór roku (czyli od czasów Reja i Kochanowskiego) miała do dyspozycji całą europejską tradycję w tym zakresie, u której podstaw znajdowały się przede wszystkim *Prace i dnie* Hezjoda oraz *Georgiki* Wergiliusza. Sposoby ujmowania motywu przez Kochanowskiego „stały się niejako obowiązującym kanonem, czy nawet zastygły w konwencje i weszły w obieg, niby niezaprzeczalne, naturalne składniki mowy poetyckiej” (s. 29). Kostkiewiczowa ukazuje dwie tendencje w traktowaniu pór roku przez autora *Pieśni* — w jednej korzysta on z możliwości stwarzanych przez ich personifikowanie, druga polega na powtarzaniu w wielu wierszach krótkich opisów „wybranych elementów pejzażu zimowego lub wiosennego, które wypełniają przestrzeń poetyckiego widzenia” (s. 36).

Poezja XVIII w. przejmowała perspektywę i sformułowania Jana z Czarnolasu za pośrednictwem baroku, uwidocznia to autorka zwłaszcza w utworach Drużbackiej i Naruszewicza. Pojawiają się też znaczące odmienności, przede wszystkim jako skutek przyjęcia praktycznego, gospodarskiego nastawienia wobec ładu świata, które zastępuje podziw dla „naturalnej, ale również posiadającej sankcję nadprzyrodzoną, prawidłowości natury ziemskiej”[20], występujący głównie w *Pieśniach*. Zjawiska te traktuje Kostkiewiczowa jako procesy konwencjonalizacji wyobrażeń i zabiegów stylistycznych przejętych przez autorów XVIII-wiecznych od Kochanowskiego; mimo pozornego bogactwa skojarzeń (zwłaszcza mitologicznych) wykorzystują oni właściwie tylko jego horyzont wyobraźni.

Drugą obok bezosobowo-obiektywnej tendencją w oświeceniowym korzystaniu z motywu pór roku było nasycanie go pierwiastkiem indywidualnym, poddanie presji „ja” poetyckiego. Konsekwencje tego zabiegu mogą być rozmaite, od tworzenia napięcia między harmonią natury a brakiem ładu w świecie podmiotu lirycznego (Karpiński — *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*), po konkretyzację motywu, „pojawienie się elementów kolorytu lokalnego” (s. 73) u Reklewskiego w *Czterech dobach roku*. Inspiracje dla tych procesów skłonna jest Kostkiewiczowa widzieć we wpływach obcych, przede wszystkim poematów Delille'a. Zwraca także uwagę na mieszczące się w obrębie tej tendencji utwory, które motyw *saisons* wykorzystują dla refleksji nad sytuacją Polski oraz do opisu charakteru ludzkiej egzystencji. Na pierwszy plan wysuwa się tu akcentowanie paralelizmu między przyrodą a losem narodu lub człowieka, często jego odczucie determinuje perspektywę, w której

---

[19] T. Kostkiewiczowa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

[20] T. Michałowska, *Poetyka i poezja*. Warszawa 1982, s. 268.

przedstawiana jest natura, skłania ku przywoływaniu i emocjonalnej waloryzacji tych aspektów pór roku, które przystają do przyjętej koncepcji politycznej, historycznej, egzystencjalnej czy filozoficznej. Ta druga tendencja posługuje się również zespołem elementów skonwencjonalizowanych, nie mają one jednak proweniencji tak wyraźnej, jak dzieje się to we wcześniej opisanym zespole zjawisk. Można by zaryzykować twierdzenie sugerowane przez autorkę, ale właściwie nie wypowiedziane wprost, że źródłem owej konwencjonalizacji jest przecinanie się zespołu środków, służących przedstawianiu motywu czterech pór roku z nastawieniami widocznymi w sferze języka poetyckiego, a mającymi swe podstawy w normach gatunkowych i w poetyce prądu sentymentalnego, do którego należy większość wskazanych przez Kostkiewiczową przykładów.

Problemem praktycznie nie podjętym w tym szkicu jest kwestia relacji między motywem pór roku a poetyką gatunków „poświęconych" naturze — przede wszystkim poematu opisowego i sielanki. Cennym zaś uzupełnieniem tematu, a właściwie materiałem na obszerną rozprawę, byłoby sugerowane przez autorkę prześledzenie jego dalszych dziejów i funkcjonalnych przemian w literaturze polskiej aż po współczesność.

Kolejny rozdział *Horyzontów wyobraźni* zatytułowany jest: *Człowiek i walka namiętności. Alegoria i personifikacja jako środki przedstawiania działań ludzkich.* Przynosi on rozważania dotyczące sposobu funkcjonowania w poezji oświeceniowej kanonu uosobień wywodzącego się z antyku i — przede wszystkim — średniowiecza, modyfikowanego w epokach późniejszych i służącego alegorycznemu przedstawianiu ludzkiej egzystencji. Szczególnie ważną rolę odgrywa tu wskazanie pokrewieństwa literatury i sztuk plastycznych nawiązujące do toposu *„ut pictura poesis"*.

Kostkiewiczowa rozpoczyna swój wywód od omówienia występujących w świadomości estetycznej i literackiej XVIII w. poglądów dotyczących tego zagadnienia oraz funkcji, jaką w poezji epoki odgrywa odwołanie się do personifikacji, podkreślając, że „personifikacjami posługują się nieomal wszyscy autorzy wierszy lirycznych polskiego Oświecenia" (s. 99). Liryka ta otrzymała jako dziedzictwo po epokach wcześniejszych „usystematyzowany i uporządkowany w tradycji emblematycznej słownik pojęć — obrazów pozwalających budować poetyckie wypowiedzi o człowieku" (s. 112), który w różny sposób wykorzystywała i przekształcała. O jego przydatności decydowało to, że przylegał on do zasadniczych tendencji w myśli filozoficznej i w antropologii epoki, zwłaszcza zaś jego związek z abstrakcyjną uniwersalistyczną racjonalnością oraz z moralistyką, wykorzystującą sytuacje komunikacji publicznej, uoficjalnionej. Wydaje się, że znaczną rolę odgrywało także funkcjonowanie personifikacji „wewnątrz" tradycji retorycznej. Zagadnienie to Kostkiewiczowa sygnalizuje, ale zasługiwałoby ono z pewnością na szersze zbadanie, podobnie jak kwestia mechanizmów perswazyjnych „wpisanych" w utwory liryczne (np. Karpińskiego *Przeciwko fanatyzmowi* — autorka nie uwzględnia tego utworu) czy w wypowiedzi oratorskie [21].

Jako materiał egzemplifikacyjny przywołuje Kostkiewiczowa utwory czołowych poetów polskiego Oświecenia. Mimo pojawiania się zbliżonego zestawu pojęć personifikowanych widoczne są w ich wierszach liczne odmienności w stosowaniu uosobienia jako środka konstruującego wypowiedź poetycką. Skala możliwości rozciąga się tu od eksponowania ocen moralnych i dążenia ku plastycznemu przedstawieniu opisywanych personifikacji (Naruszewicz), przez akcentowanie samodzielności ludzi w działaniach „z udziałem" personifikowanych zjawisk (Krasicki), kreowanie

---

[21] Studium B. Krakowskiego, *Oratorstwo polityczne na forum Sejmu Czteroletniego* (Gdańsk 1968) praktycznie tej problematyki nie podejmuje.

świata poetyckiego przy pomocy uosobień, których obrazy powoływane są „mocą poetyckiej wyobraźni" (s. 133) (Kniaźnin), po nadawanie personifikacjom charakteru osobistego, jakby jednorazowego (Karpiński).

Stosunek do personifikacji współokreśla według Kostkiewiczowej charakter dwóch typów poetyckiej refleksji o człowieku w w. XVIII: pierwszego, tradycyjnego, odwołującego się do antyku, mocno zuniwersalizowanego, posługującego się personifikacją, i drugiego, opartego na doświadczeniu potocznym wynikającym z odczuwania świata, dążącego ku wartościom lokalnym i narodowym, niechętnego uosobieniom jako figurom poetyckiego myślenia. Autorka zaznacza możliwość szukania analogii dla tych postaw w malarstwie — wydaje się, że pożyteczna byłaby szersza analiza przemian malarskich sposobów ujmowania personifikacji, uzupełniająca ten szkic. Ciekawe wnioski mógłby również przynieść opis alegorycznego przedstawiania przeszłości (historii) w Oświeceniu.

Z problemami poruszonymi w omówionym wyżej rozdziale wiążą się kwestie będące przedmiotem następnego szkicu, noszącego tytuł *W kręgu serca i czucia*. Podejmuje w nim autorka próbę prześledzenia zmian na obszarze mieszczącym się w drugim z wyróżnionych typów poetyckiego mówienia o istocie ludzkiej, a mianowicie w liryce erotycznej. Tradycja literacka stwarzała poezji XVIII-wiecznej dość szerokie pole możliwości wyboru konwencji — od realizującego „wysokie normy" poetyckie erotyku petrarkowskiego po popularną, „niską" lirykę „pieśni, tańców i padwanów". Na całym tym obszarze dawały mocno znać o sobie różnorodne procesy konwencjonalizacji konstrukcji wypowiedzi, obrazowania i frazeologii. Autorka wskazuje, iż nieprzystawalność erotyku do oświeceniowych koncepcji poezji sprawiała, że poeci „podejmujący, mimo wszystko, ten temat wybierali zazwyczaj jedną z dwu wydeptanych już dróg. Jedni stawali się kontynuatorami tradycji poetyckiego komplementu adresowanego do pięknej pani [...]. Inni pielęgnowali stereotypy barokowego konceptu, który służył skonwencjonalizowanemu wykładowi wewnętrznych sprzeczności »słodkich udręk« i »radosnej niewoli« kochających" (s. 149). W ramach tego nurtu liryki erotycznej pojawiały się próby modyfikowania konwencji (*Odjazd* Naruszewicza), bądź ukazania będących ich konsekwencją ograniczeń (*Triumf miłości* Kniaźnina).

Znaczące zmiany w liryce erotycznej wiązały się z nurtem zjawisk poetyckich niechętnym dominacji poezji dydaktycznej i moralizatorskiej, nurtem, którego podstawę tworzyły nowe propozycje antropologiczne. Pojęciami dla nich kluczowymi były „czułość" i „czucie", słowa często organizujące też sferę znaczeń liryki osobistej należącej do tego nurtu. Kostkiewiczowa zwraca uwagę, że rozumienie „czucia" przez autorów związanych z klasycystycznym modelem literatury kieruje się w stronę uznania go za „trwałą i immanentną cechę abstrakcyjnie pojętej natury ludzkiej", odwołanie się do niej „wzmacnia perswazyjnie efekty sztuki słowa" (s. 169).

Odmienną perspektywę w traktowaniu „czucia" wprowadza sentymentalizm. Widoczne jest to zwłaszcza u Karpińskiego, który pojmuje je przede wszystkim jako element organizujący relację jednostki ze światem i doznaniami innych ludzi. Liryka sentymentalna w małym tylko stopniu potrafiła odzwierciedlić takie pojmowanie „czułości", większe zmiany wprowadziła natomiast w sposobie tworzenia obrazów na terenie poezji erotycznej. Kostkiewiczowa zwraca tu uwagę na „obecność motywów oczu i rąk nie tylko jako eksponowanych składników portretu opiewanej damy serca, ale również jako głównych ośrodków leksyki, które organizują monolog liryczny" (s. 176). Najciekawsze zjawiska można zaobserwować u Karpińskiego, który trwale wiąże te motywy z kręgiem „serca" i „czucia", eksponując zwłaszcza konkretność doświadczeń uczuciowych, łączy się z tym znaczenie przedmiotów — znaków uczucia, i kult materialnej pamiątki.

Obrazowe przedstawienia „związku serc" oddziałały bardzo mocno na wyobraźnię późniejszych pokoleń, co autorka pokazuje na przykładzie poezji Mickiewicza.

Pojawiają się w niej także problemy związane z kontaktami międzyludzkimi, odwołujące się do oświeceniowego rozumienia „czucia”, modyfikujące je i włączające w światopogląd romantyczny. Szkic Kostkiewiczowej stanowi propozycję przyjrzenia się procesom przebiegającym wewnątrz prądów literackich i na ich przełomie — czy raczej styku. Jest też ilustracją dynamicznego charakteru przemian poetyckiego obrazowania, często zacieranego nie tylko w obserwacji potocznej, ale też w historycznoliterackiej. Pozostawia on jednak uczucie pewnego niedosytu, rozmycia głównej linii interpretacyjnej, mniejszej niż w innych rozdziałach spójności wywodów. Odnosi się wrażenie, że założenia i konstatacje „obudowujące” część analityczną są w stosunku do niej zbyt rozległe, zapowiadają więcej, niż przynoszą przykłady.

Odmiennie natomiast przedstawia się sytuacja w rozdziale następnym — *„Gdzie lud rzekł: chcę być wolnym”. Główne motywy słowne poezji patriotycznej* — w którym przedstawienie leksyki poezji końca w. XVIII, związanej z problemami patriotycznymi, prowadzi ku próbie określenia jej zasadniczych nurtów, stworzenia syntetycznego jej obrazu. Punktem wyjścia jest dla wywodu Kostkiewiczowej tradycja staropolska, „dopełniona” *Hymnem do miłości ojczyzny* Krasickiego. Na tym tle eksponuje autorka wyraziste przemiany zachodzące w końcowym 20-leciu w. XVIII w formach podawczych i tonacji poezji patriotycznej ukazując „zespół środków leksykalnych i frazeologicznych powtarzanych w ogromnej większości wierszy lirycznych” (s. 211).

Wśród omawianych zjawisk rysują się dwie tendencje: pierwsza to dążenie do wypracowania „języka walki i zemsty, rozpaczy i poświęcenia” (s. 240), druga polega na indywidualizacji stanów emocjonalnych związanych z losami ojczyzny i oddawaniu ich „środkami obrazowania wspartymi na paraleli doznań ludzkich i świata przyrody” (s. 240). Twórczość pierwszych 15 lat XIX w. podejmuje obie tendencje, uzupełniając je postawami mesjanistycznymi, gloryfikującymi „sarmatyzm”, problemami związanymi z rolą języka narodowego oraz nowymi sposobami przedstawiania żołnierza.

Kostkiewiczowa podkreśla znaczenie owych charakterystycznych tematów, motywów i obrazów w formowaniu zarówno konwencji poetyckich (przejętych przez romantyków), jak i potocznej świadomości społecznej, w której „budowały wiarę w sensowność i szczególne walory poświęceń i walki za wszelką cenę” (s. 257). Zaprezentowany przez autorkę materiał uświadamia konieczność ponownej lektury poezji romantycznej, takie jej odczytanie, które uwzględniłoby patriotyczny wymiar jej bezpośredniej tradycji i ukazało we właściwym świetle oryginalność romantyzmu. Jest także szkic Kostkiewiczowej trochę niespodziewanym uzupełnieniem do *Klasycyzmu* Ryszarda Przybylskiego, książki w piękny i patetyczny sposób pokazującej tragiczną wizję świata, jaka stała się udziałem „późnych klasyków” i znalazła odbicie w ich poezji [22].

Rozdział 5 *Horyzontów wyobraźni* nosi tytuł *O języku poetyckim Ignacego Krasickiego* i — jak zostało to wcześniej zasygnalizowane — cechuje się przyjęciem perspektywy odmiennej niż dominująca w poprzednich fragmentach. Dążeniem Kostkiewiczowej był tu opis języka i wyobraźni jednego wybitnego autora, dotarcie do „zadokumentowanych w jego dziełach cech indywidualnych, do podstawowych reguł organizacji warstwy językowej jego tekstów” (s. 258) [23].

---

[22] R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983.

[23] Kostkiewiczowa nawiązuje tu do wniosków i propozycji sformułowanych w swoim artykule *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza* (w zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, zwłaszcza s. 274—275).

Autorka sygnalizuje istnienie w badaniach nad poetycką twórczością Krasickiego zadziwiającej luki. Stanowią ją właśnie zagadnienia języka poetyckiego, którymi zajmowało się wielu badaczy, ale raczej okazjonalnie, nigdy zaś w sposób przekrojowy i syntetyczny[24]. Tymczasem właściwie w każdej pracy poświęconej Krasickiemu pojawiają się stwierdzenia, które sugerować by mogły pełną orientację w tych sprawach, a które są przeważnie nawiązaniem do „kanonu sądów oceniających, który zawiera najistotniejsze w powszechnej opinii wyznaczniki stylistycznych zabiegów tego autora" (s. 262). Kostkiewiczowa, próbując przełamać tę tradycję, proponuje pytanie o mechanizmy, których działanie buduje poetycką semantykę utworów XBW.

Wywód swój rozpoczyna od przedstawienia wypowiedzi teoretycznych Krasickiego o języku i stylu, pochodzących z wczesnego okresu jego działalności w „Monitorze", wskazuje pojawiający się w nich sprzeciw wobec maniery retorycznej oraz postulowane podporządkowanie języka warstwie myślowej tekstu. Właśnie „przełamywanie specyficznych właściwości retorycznego stylu wysokiego" (s. 278) uznaje Kostkiewiczowa za podstawową zasadę organizującą wypowiedzi autora *Myszeidy*, widoczną nawet w utworach, których norma gatunkowa narzucać powinna wysoki, ozdobny ton stylu (*Wojna chocimska*). Istotne znaczenie ma w tych procesach wprowadzanie przez Krasickiego w obręb wypowiedzi poetyckiej składników należących do różnych stylów funkcjonalnych — zjawisko to występuje prawie we wszystkich uprawianych przez niego gatunkach.

Z pojawianiem się stylu potocznego (chociaż nie tylko z tym) łączy się „skłonność do posługiwania się równoważnikami zdań lub też wyrażeniami eliptycznymi" (s. 283). Ta ostatnia właściwość stylu XBW spotyka się z częstym używaniem wyrażeń bezosobowych, co uwidocznia się w wypowiedziach sentencjonalnych czy gnomicznych. Omawiając pozornie proste wypowiedzenia równoważnikowe pojawiające się w utworach Krasickiego, Kostkiewiczowa konstatuje, że prostota ta jest jedynie powierzchniowa, ich pełne odczytanie wymaga uważnej analizy — są one bowiem uogólnieniami nie niwelującymi sądów szczegółowych, które tkwią u ich podstawy.

Z kolei badaczka zajmuje się problemami związanymi z budową zdań i sposobami ich łączenia praktykowanymi przez Krasickiego. Szczególną uwagę poświęca tu częstemu pojawianiu się układu antycypacyjnego, „w którym człon określający usytuowany zostaje przed członem określanym" (s. 290), uwydatnianego też przez rozczłonkowanie wersyfikacyjne. Zabieg ten pozwala na pominięcie pewnych fragmentów wywodu, które „uzupełnia" odwołanie się do wspólnej wiedzy o świecie uczestników komunikacji, zapewnia mu jednocześnie dużą spoistość.

Niechęć Krasickiego do stylu retorycznego nie oznaczała jednak odrzucenia możliwości stosowania środków i figur o retorycznej proweniencji. Ujawnia się to zwłaszcza w zdaniach wyliczeniowych, w których zazwyczaj występuje anafora, poszczególne zaś wypowiedzenia są skrócone i podporządkowane spinającemu je członowi, często też pojawia się paralelizm zdań podrzędnych. Ekonomię wypowiedzi Krasickiego unaoczniać może zestawienie konstruowanych przez niego wyliczeń, np. z językiem Naruszewicza.

Tendencja do tworzenia konstrukcji syntetycznych widoczna jest u XBW również w sferze leksyki. Także tu zjawiskiem charakterystycznym jest wyliczenie (zazwyczaj o trzech składnikach), mające oświetlić różne aspekty pojęcia ogólnego, poddać je intelektualnej analizie. Pojawiają się też u Krasickiego nagromadzenia odznaczające się daleko posuniętą redukcją ilości elementów werbalnych przy jed-

---

[24] Nie wyczerpują też zagadnienia obserwacje T. Skubalanki w książce *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje* (Wrocław 1984).

noczesnym pojęciowym i strukturalnym ich uwydatnieniu; zabieg ten stanowi jeden ze środków tworzenia specyficznego dla Krasickiego języka poetyckiego [25]. Ku podobnemu celowi zmierza powtarzający się często „układ słów w linearnym toku wypowiedzi — taki, który służy precyzowaniu ich sensów dzięki przeciwstawieniu różnych form gramatycznych tych samych słów lub form słowotwórczych wyrazów spokrewnionych ze sobą etymologicznie i znaczeniowo" (s. 309).

Obserwacja stosunku Krasickiego do słowa prowadzi Kostkiewiczową do dostrzeżenia roli, jaką w jego twórczości pełni mowa pozornie zależna, pozwalająca na uzyskanie przez wypowiedź wymiaru „dwugłosowego". Z tym efektem sprzężona jest charakterystyczna dla Krasickiego ironia [26], często łącząca się z postawą parodystyczną oraz wchodząca „w związki z innymi właściwościami organizacji języka" (s. 323).

Wnioski dotyczące języka poetyckiego XBW sformułowane przez Kostkiewiczową zasługiwałyby właściwie na przytoczenie w całości, precyzyjnie bowiem eksponują jego najistotniejsze cechy i funkcje, dając zwarty opis jego specyficznej poetyckości, opartej na drążeniu systemu języka, na eksploracji jego struktur gramatycznych i semantycznych. To nastawienie wynika u Krasickiego ze stałego intelektualnego dystansu zarówno wobec rzeczywistości, jak i wobec wypowiedzi, wobec języka widzianego jednak w całym jego zróżnicowaniu i bogactwie. Naturalność, jasność i prostotę języka poetyckiego Krasickiego widzi autorka nie w sferze środków językowych, ale w charakterystycznej dla niego zgodności konstrukcji „niezależnie od stopnia ich komplikacji i stylowej proweniencji, z założonym celem wypowiedzi, który układy słów realizują precyzyjnie i bez zakłóceń" (s. 327). Zwraca uwagę na powtarzalność chwytów, zwłaszcza w zakresie składni, akcentując jednocześnie bogactwo i ciągle odczuwaną, tajemniczą świeżość poezji Krasickiego. To odwołanie się do zasady *„je ne sais quoi"*, wyznanie — nieco kokieteryjne — badawczej bezradności, pozwala tym bardziej docenić znaczenie wcześniejszych precyzyjnych analiz i obserwacji, które stanowią godne najwyższej uwagi dokonanie w badaniach nad poezją XBW.

Rozdział ostatni książki Kostkiewiczowej, zatytułowany tak samo jak cały tom, przynosi próbę podsumowania całości, ujrzenia analizowanych zjawisk w szerszej perspektywie. Autorka wskazuje na pojawianie się w poezji polskiego Oświecenia dwóch rodzajów poetyckiego obrazowania, współistniejących ze sobą, przenikających się wzajemnie, wyznaczających poetyckie horyzonty wyobraźni epoki, mających swe zaplecze w świadomości społecznej, w powszechnych normach kulturowych.

Pierwszy z owych nurtów mowy poetyckiej wiąże się z tradycjami kultury śródziemnomorskiej. Antyk i *Biblia* dostarczają licznych motywów i wzorów budowy obrazów poetyckich, które w poezji XVIII w. funkcjonują już „przepuszczone przez filtr" kultury nowożytnej, poddane renesansowym i barokowym modyfikacjom i amplifikacjom. Obie te sfery źródeł poetyckości uległy wtopieniu w polską rzeczywistość językową i wyobrażeniową, zyskały — jak pisze Kostkiewiczowa — „walor naturalności jako formy wyrazu służące literackiemu przekazywaniu wiedzy o świecie i jego przeżywaniu" (s. 338—339).

Koresponduje z nimi drugi zespół środków poetyckiego mówienia, kierujący wyobraźnię „ku rzeczywistości życia codziennego, ku tonacji mowy zwykłej, na-

---

[25] Kostkiewiczowa odwołuje się tu do analiz A. Wierzbickiej z artykułu *O gramatyce „Bajek i przypowieści" Krasickiego* („Pamiętnik Literacki" 1961, z. 2), rozszerzając jej obserwacje na całość poezji Krasickiego.

[26] Próbę uporządkowania związanych z tym zjawiskiem problemów przynosi rozprawa R. Doktora *Ironia w liryce Ignacego Krasickiego* (jw., 1983, z. 3).

turalnej, obowiązującej w obcowaniu familijnym bardziej niż publicznym" (s. 332). Tu pojawiają się różne możliwości, konkretyzujące się przede wszystkim w liryce sentymentalnej. Świadomość istnienia tej nowej sfery inspiracji występuje w utworach o charakterze metapoetyckim, obnażających niewystarczalność tradycji uniwersalistycznej i kierujących uwagę twórców i czytelników ku wartościom lokalnym. Ważną rolę w tym procesie odegrały zjawiska związane z ogólnoeuropejską tendencją do rozszerzenia kręgu źródeł wrażliwości na kulturę „krajów Północy", Kostkiewiczowa wskazuje tu przykłady wiążące się z osjanizmem.

Warto natomiast pamiętać, że polskie Oświecenie w zasadzie nie podjęło znaczącego w skali europejskiej zwrotu ku antykowi greckiemu[27]. Wątki hellenistyczne pojawiają się na dobrą sprawę dopiero w romantyzmie, ale i tam mają dużo mniejszy zakres działania niż w literaturze angielskiej czy niemieckiej. Sprawy te wiążą się z zagadnieniem specyfiki polskiej poezji oświeceniowej „wobec Europy". Kostkiewiczowa zdecydowanie wskazuje na jej samodzielność, twórcze, a nie „niewolnicze" wykorzystywanie inspiracji, dążenie do połączenia wymiaru uniwersalnego z narodowym. To właśnie stanowi według niej element spajający twórczość autorów reprezentujących różne estetyki czy style: „Wypowiedzieć się w języku o znamionach uniwersalności, ale zarazem mającym zabarwienie swoiste, świadczące o jego własnym charakterze, o historycznym rodowodzie jego użytkowników [...]" (s. 356).

Sygnalizuje Kostkiewiczowa różnorodność konsekwencji, jakie miało w tej poezji przywiązanie do formuł mowy poetyckiej, skala ich rozciąga się od krępowania śmiałości wyobraźni po nawiązywanie dialogu z przeszłością, akcentowanie możliwości porozumienia. Końcowy akcent książki to przypomnienie roli ciągłości kultury, wskazanie — poprzez słowa z wiersza Miłosza o „tysiącletniej wyobraźni" — na konieczność dostrzegania w niej, także i z perspektywy teraźniejszości, wkładu poezji Oświecenia.

Po lekturze *Horyzontów wyobraźni* należałoby zastanowić się, na czym polega „nowa jakość" spojrzenia ich autorki na twórczość poetycką doby Oświecenia. Zaznaczyć trzeba, że zawierają one wiele wątków, które już wcześniej pojawiły się w jej książkach. Na plan pierwszy wysuwa się tu zagadnienie „nowej wrażliwości", związanej przede wszystkim z nurtem sentymentalnym. Zasługą Kostkiewiczowej było wskazywanie mechanizmów, jakie rządziły tą poezją, propozycja rekonstrukcji jej poetyki oraz obrazu całego nurtu. W *Horyzontach* główny nacisk położony został na język owej wrażliwości, na jej obecność i pełnione przez nią funkcje. Jednocześnie została ona usytuowana wobec zjawisk reprezentujących klasycystyczny model poezji oświeceniowej. Zabiegu tego nie dokonywała jednak autorka odwołując się do wielkich całości, ale w mikroskali, uzyskując dzięki temu wyrazistość obserwowanych zjawisk, uwydatnienie poetyckiej dynamiki epoki. Ważne jest również w pracy Kostkiewiczowej wprowadzanie szerszego tła kultury — *Horyzonty* przynoszą wiele ciekawego materiału i w tej dziedzinie, zwłaszcza w zakresie wspólnoty tematów poezji i sztuk plastycznych.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie pracy Kostkiewiczowej. Pojawiają się w niej jako egzemplifikacje zarówno utwory i nazwiska „wielkie", jak i poeci zapomniani lub mniej znani, wiersze wydobyte ze starych wydań czy rękopisów. Nie służy to jednak tylko erudycyjnemu ornamentowaniu całości, pokazuje w ten sposób badaczka głębokość zasięgu różnych zjawisk, ich rozprzestrzenianie się na całym obszarze poezji. Takie podejście do materiału nie oznacza zawiesze-

---

[27] Wyjątkowy charakter miało tu dzieło S. K. Potockiego *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. Zob. jego omówienie w: T. Namowicz, *Die aufklärerische Utopie*. Warszawa 1978, rozdz. 6.

nia wartościowania, ale raczej powiązanie go z wewnętrznym systemem wartości literatury, pozwala na samoistne ujawnianie się walorów dzieł wybitnych.

Kolejna kwestia, na którą należałoby zwrócić uwagę, to sprawa relacji między poezją oświeceniową a romantyczną. Z książki Kostkiewiczowej wynika, że elementy wizji świata i sposobu obrazowania charakterystyczne dla poezji Oświecenia występowały w literaturze romantycznej znacznie częściej i tkwiły mocniej u jej podstaw, niż zwykło się to doceniać. Dotyczy to nie tylko formuł literatury lat 1795—1815, ale i wypracowanych wcześniej sposobów poetyckiego mówienia. I wreszcie sprawa zasadnicza, w największym chyba stopniu decydująca o obliczu książki, a mianowicie podjęcie problematyki języka poetyckiego. Można ją widzieć na dwóch płaszczyznach — jako próbę zbadania go i jako propozycję zasad postępowania mogących stanowić wzór w poszukiwaniach historycznoliterackich.

Warto jeszcze raz podkreślić syntetyczny wymiar *Horyzontów*, widoczny przede wszystkim w rozdziałach o języku Krasickiego i w tytułowym studium, ale możliwy do odczytania także w pozostałych. W książce Kostkiewiczowej można by dopatrzyć się jeszcze innego wymiaru, mianowicie — eseju. Określenie to odnosi się do wpisanej w książkę, chociaż bardzo głęboko ukrytej, fascynacji autorki zjawiskami, o których pisze, do pasji badawczej i do umiejętności pociągnięcia czytelnika za sobą, śladem swojej lektury i wiedzy.

W *Horyzontach wyobraźni* dominuje perspektywa polska, w centrum uwagi znajdują się zagadnienia związane z polskim Oświeceniem i jego specyfiką. Odwołania do zjawisk europejskich pojawiają się przeważnie przy okazji kwestii wpływów bądź jako elementy tradycji gatunku czy motywu. Wydaje się jednak, że cechy szczególne polskiej poezji mogłyby nabrać większej wyrazistości, gdyby autorka pokusiła się o rozszerzenie zakresu problemów i obserwacji związanych z innymi literaturami czy z europejskimi prądami literackimi. Uwaga ta nie stanowi zarzutu, pamiętać trzeba przecież o skali trudności pojawiających się przy tego typu zamierzeniach. Jest to tylko sygnał niebezpieczeństw, które mogą zagrażać przy zamykaniu się wewnątrz literatury narodowej, i przypomnienie pożytków, których dostarczać może perspektywa komparatystyczna.

Ważność książki Kostkiewiczowej nie podlega dyskusji. Badania literatury dawnej są obszarem, na którym pojawiać się mogą i powinny różne orientacje metodologiczne. Widziane na tej płaszczyźnie *Horyzonty wyobraźni* stanowią propozycję niezwykle znaczącą. Precyzja analiz, obfitość obserwacji oraz umiejętność uporządkowania ich i wpisania w szeroki kontekst przesądzają też o roli i przydatności tej pozycji w poznawaniu literatury polskiego Oświecenia.

Marcin Cieński

Karol Irzykowski, PAŁUBA. SNY MARII DUNIN. Opracowała Aleksandra Budrecka. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź (1981), Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. XC, 482. „Biblioteka Narodowa". Seria I Nr 240. (Redakcja „Biblioteki Narodowej": Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz).

Ukazanie się *Pałuby* Karola Irzykowskiego przy końcu 1981 roku w „Bibliotece Narodowej" nie wywołało rezonansu, jaki zazwyczaj wywołują pierwsze edycje ważnych utworów literackich w tej serii. Czas wydania nie sprzyjał czytaniu klerka, choć nazwano go onegdaj heroicznym — nie był to czas klerków. Stało się zadość historycznemu *fatum*: „krzywdzie Irzykowskiego". I to stało się w bliskim sąsiedztwie tych lat, w których „krzywda Irzykowskiego" dobiegała — zdawałoby się — swojego kresu. Po ukazaniu się *Wyboru pism krytycznoliterackich*

w „Bibliotece Narodowej" w opracowaniu Wojciecha Głowali, po opublikowaniu zbioru wspomnień o Irzykowskim [1] i kilku tomów jego *Pism* pod redakcją Andrzeja Lama można było sądzić, że oto mija epoka „zamrożenia" dzieła autora *Pałuby* [2].

Czy rzeczywiście minęła? Za wcześnie o tym wyrokować. Ostatnie o nim publikacje [3] mogą wprawdzie oznaczać obietnicę trwałego już jego uczestnictwa w kulturze polskiej schyłku w. XX, ale mogą też być pokłosiem lat „odmrażania".

Uwalnianiu Irzykowskiego od hibernacji towarzyszyła świadomość elitarności jego dzieła. *Pisma* wydawano w nakładzie 5000 egzemplarzy i poza ośrodkami uniwersyteckimi nie rozchodziły się błyskawicznie. Pośmiertne zwycięstwa Witkacego, głównego przecież bohatera *Walki o treść* (1929) Irzykowskiego i adresata jego docinków, innego były gatunku: wykraczały poza sale seminaryjne. Taki rodzaj zwycięstw najzupełniej był obcy projektowanej przez „klerka heroicznego" teraźniejszości i przyszłości własnych książek. Ani pod strzechy, ani do salonów dotrzeć się nie spodziewał, a sarkastyczny żart o wydaniu szkolnym *Pałuby* — gdyby ją uzupełnił o „znakomite efekty" opisów melancholijnych i patetycznych, pożądane przez profesorów gimnazjalnych „dla pokazywania tajemnic techniki poetyckiej", zawarł przecież w samej *Pałubie* (s. 339).

Pałuba w „Bibliotece Narodowej" nie pretendowała oczywiście do popularności (w nakładzie 10 000 egzemplarzy ukazują się dzisiaj w Polsce książki literackie adresowane do mniejszości absolwentów filologii), awansowała za to definitywnie do klasyki.

Perspektywa takiego awansu nie była obca myśleniu Irzykowskiego, który lepiej niż ktokolwiek inny zdawał sobie sprawę z wartości swego dzieła i wierzył, że nadejdzie dlań czas „ekshumacji". Nawet wtedy, gdy w polemikach z Witkacym nazywał *Pałubę* powieścią słusznie zapomnianą i gdy sądził, że w jakiejś mierze „zawiniła" ona prekursorstwo „czystej formy" [4] — nawet wtedy raczej prowokował do jej ponownego odczytania, niż rewidował swoje do niej przywiązanie i przekonanie. A po ukazaniu się w r. 1931 przenikliwej rozprawy Karola Ludwika Konińskiego *Katastrofa wierności* przewidywał datę ponownego dojrzałego pisania o *Pałubie* na rok... 1981: „Pan pisze, jakby to było w 50 lat później. Nie liczy się Pan z tym, że *Pałuba* jest zapomniana, że wbrew Pańskiej zachęcie nikt jej teraz czytać nie będzie — nawet gdyby wziął do ręki" [5].

Pomylił się, bo pracę rozstrzygającą o przybliżeniu *Pałuby* kulturze polskiej drugiej połowy XX w. napisał Kazimierz Wyka już w r. 1948 [6]; ale owocowanie znakomitego eseju Wyki przypadło na terminy nie tak znowu odległe od prorokowanego upływu półwiecza.

---

[1] *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim.* Opracowała B. Winklowa. Kraków 1976.

[2] M. Głowiński (*O Irzykowskim.* „Nurt" 1977, nr 8, s. 24) pisał: „Wielkościami zamrożonymi można nazwać tych wybitnych pisarzy i krytyków, których dzieł się nie wznawia. [...] Taką wielkością zamrożoną był przez długi czas Karol Irzykowski".

[3] Chodzi tu przede wszystkim o pracę K. Obremskiego *„Pałuba". Groteska i pytania wokół koncepcji Santayany* („Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 10).

[4] Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek.* Kraków 1976, s. 165.

[5] List Irzykowskiego do Konińskiego z 5 VII 1931 (przytoczony przez Wykę we *Wstępie* do wydania *Pałuby* z r. 1948). Cyt. za: K. Wyka, *Młoda Polska.* T. 2: *Szkice z problematyki epoki.* Kraków 1977, s. 181.

[6] Zob. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin.* Wstępem opatrzył K. Wyka. Warszawa 1948.

Z powodu *Pałuby* w „Bibliotece Narodowej" godzi się jednak nie tyle o *Pałubie* samej pisać, ile o tym, czego dokonała badaczka, która edycję przygotowała. Częścią wszakże tej pracy — do czego zobowiązywała tradycja i konwencja tej serii wydawniczej — musiała się stać, oprócz przygotowania tekstu i komentarza, monograficzna rozprawa wstępna o powieści. Stała się zaś ona zarazem słowem pożegnalnym dla miłośników i znawców *Pałuby* od Aleksandry Budreckiej (1939—1981), której nie dane już było ujrzeć wykonanego zadania w kształcie gotowym[7].

Jeśliby — poza naszym własnym pożytkiem z rozmyślania o ważnej karcie dziejów powieści polskiej — spóźnione dostrzeżenie tego, czym przedwcześnie zmarła badaczka zdążyła się z nami podzielić, mogło także stanowić chwilę naszej pamięci o niej, to warto i w kilka lat po ukazaniu się jej opracowania tę chwilę odnaleźć. Tym bardziej że we *Wstępie* Aleksandry Budreckiej trzeba widzieć nie tylko podsumowanie pewnej fazy renesansu *Pałuby*, lecz również istotne podsumowanie dotychczasowej wiedzy o tej powieści oraz pytania i sugestie na jutro.

Wśród rozpraw wstępnych, jakie poprzedzają utwory publikowane w zasłużonej serii ossolińskiej, występują dwie tendencje, zazwyczaj uzupełniające się wzajem i z reguły współistniejące harmonijnie. Jedna z nich wyraża się ambicją do prezentowania syntezy wiadomości o dziele na podstawie zastanego plonu dociekań o nim. Ma ta tendencja uzasadnienie zwłaszcza w przypadkach tekstów objętych programem nauczania w szkołach średnich. Scalenie istniejących ustaleń, prezentowanie interpretacji i ocen trwale zrośniętych z dziełem i przynależnych do obowiązkowego repertuaru wiedzy o nim jest tu koniecznością zrozumiałą. Tendencja druga uzewnętrznia się w proponowaniu analiz i ofert interpretacyjnych wykraczających poza tradycję, w przedstawianiu własnych spostrzeżeń autora wstępu. Tendencja ta zasadna jest szczególnie przy tytułach, które nie są lekturami szkolnymi, znajdują się natomiast w polu zainteresowań nauczycieli i studentów.

Aleksandra Budrecka wybrała drugą z tych tendencji. Jeśli jej *Wstęp* jest w znacznej mierze także i przeglądem dotychczasowych badań nad *Pałubą* — a tej funkcji nie mógł był się odrzec — to w żadnym wypadku „ton" podsumowania nie brzmi w nim głośniej od „tonu" dopełnień. Dążenie, by jak najwięcej dopowiedzieć, uwidoczniło się również w tych partiach wywodu, w których autorka aprobująco przypominała zdania cudze. Są oczywiście kwestie, przy których rozważaniu ograniczyła się do akceptacji spostrzeżeń poprzedników. Tak jest np. ze sprawą lokalizacji *Pałuby* wobec formuł powieści dawniejszej (tj. realistycznej powieści pozytywistów) i współczesnej (tj. modernistycznej). Aleksandra Budrecka zreferowała ten problem krótko, przytaczając garść konkluzji badaczy wcześniejszych, którzy stwierdzali, że utwór Irzykowskiego z trudem da się porównać z jakimkolwiek tekstem powieściowym tamtych czasów, choć nosi piętna związków z niejedną powieścią XIX-wieczną (s. X).

Ale już w analizie *Snów Marii Dunin*, powstałych, jak wiadomo, przed *Pałubą*, a decyzją Irzykowskiego złączonych z nią w dylogię, autorka *Wstępu* — zagarniając niejedną z dotychczasowych o tej noweli refleksję interpretatorów — nieco inaczej niż poprzednicy określiła rolę „palimpsestu" (podtytułowe nazwanie *Snów Marii Dunin* przez Irzykowskiego) wobec *Pałuby*. Z analizy ostatniego zdania noweli wywiodła przekonywający wniosek o zaistnieniu w tym właśnie utworze zalążka

---

[7] Aleksandra Budrecka zmarła 6 I 1981, druk *Pałuby* w jej opracowaniu ukończono w październiku 1981. Nekrologiczny biogram *Aleksandra Budrecka (9 IX 1939 — 6 I 1981*, podpisany: J. T., zamieścił „Biuletyn Polonistyczny" (1982, z. 1/2). Biogram ten zawiera informację o najważniejszych pracach opublikowanych przez Budrecką.

przyszłego programu powieści Irzykowskiego. „Palimpsest” bowiem, ujawniając rzeczywistość przedstawioną jako fikcję, jako opowiadanie pozbawione waloru wiarygodności, podprowadza czytelnika do przekonania, że jedynie prawdziwą rzeczywistością *Snów Marii Dunin* jest narrator — „ktoś, kto wypowiada zdania i kto konstatuje ich fałszywość” (s. XIX). Nie tyle więc parodystyczne intencje Irzykowskiego w stosunku do młodopolszczyzny, akcentowane m.in. w interpretacji Andrzeja Wernera [8], stanowią *leitmotiv* tej analizy (acz nie zostały przeoczone), ile kiełkująca w *Snach Marii Dunin* świadomość mechanizmów mistyfikacyjnych, o jakie twórca *Pałuby* tak żarliwie obwiniał literaturę nie tylko swoich czasów.

Dla analizy *Pałuby* samej istotne znaczenie ma rozróżnianie przez Aleksandrę Budrecką dwóch w tej powieści „poziomów języka”. Zabieg ten, nieco inny niż zaproponowana przez Wykę schematyzacja „warstw” *Pałuby* [9], zasadza się na wskazaniu zdań fikcjonalnych (odnoszących się do obiektów fikcyjnych) i sądów w sensie logicznym (zdań odnoszących się do obiektów rzeczywistych). Zastosowanie tego rozróżnienia, opozycyjnego w stosunku do Ingardenowskiej koncepcji *quasi*-sądów i w stosunku do powszechnie za Ingardenem przyjmowanej formuły literatury, stało się fundamentem dla tej propozycji rozumienia nowatorstwa Irzykowskiego, jaką buduje Aleksandra Budrecka. Na „powierzchni” wywodu posłużyło jej to do rozstrzygnięcia sprawy na pozór mało ważnej, przyjmowanej dotąd przez badaczy bezrefleksyjnie. Chodzi mianowicie o to, w jakim do *Pałuby* stosunku pozostają trzy opatrzone osobnymi przez pisarza tytułami dodatki: *Uwagi do „Pałuby”*, *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin” i ich związek z „Pałubą”* oraz *Szaniec „Pałuby”*. Przynależność ich do *Pałuby* została przez Budrecką uznana za bardziej integralną, niżby to wynikało z dawniejszych konstatacji w literaturze przedmiotu, traktującej owe dodatki jako publicystyczne objaśnienia autorskie do powieści właściwej. Budrecka dowodzi, że w istocie nie ma różnicy między sądami wypowiedzianymi w *Pałubie* a sądami w tych trzech tekstach: „Rozdział *Pałuby* zatytułowany *Trio autora*, zawierający wykład podstawowych założeń myślowych powieści, mógłby się znaleźć na miejscu *Szańca »Pałuby«*, ten zaś, stając się rozdziałem powieści, w niczym nie naruszyłby jej założonego porządku. A jeśli tak, to zgodzimy się już łatwo, że *Pałubę* stanowią cztery teksty: studium biograficzne i następujące po nim teksty odnoszące się do studium i do *Snów Marii Dunin*” (s. XXIII).

Z takiego rozstrzygnięcia wynika potem hipoteza niebłaha dla rozumienia głębszych pokładów wartości *Pałuby*. Stwierdzenie dwóch „poziomów języka” stało się w dalszych partiach *Wstępu* ogniwem rozumowania dotyczącego poruszanej już w związku z *Pałubą* sprawy autotematyzmu. Aleksandra Budrecka przypomniała zjawiska, wobec których sytuowano utwór Irzykowskiego: od XVIII-wiecznej powieści angielskiej (zwłaszcza Sterne’a) poprzez romantyczną ironię i dygresyjność po „*nouveau roman*”. Wiadomo, że ukształtowanie się „*nouveau roman*” okazało się okolicznością ujawniającą rewelacyjność *Pałuby* i że jednym z tytułów do jej renesansu pozostaje prekursorstwo wobec uznanych dziś osiągnięć „*nouveau roman*”. Nie przecząc dotychczasowym porównaniom z „nową powieścią”, akcentując poza tym analogię pomiędzy *Pałubą* a *Fałszerzami* Gide’a, pragnęła jednak autorka *Wstępu* dobitniej i zarazem precyzyjniej określić swoistość dzieła Irzykowskiego. Jej zdaniem, autotematyzm *Pałuby* bardzo różni się od tego, co się nazywa autotematyzmem powieściowym. „Zwyczajny” autotematyzm polega bowiem

---

[8] Zob. A. W e r n e r, *Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego.* W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku.* T. 1: *Młoda Polska.* Pod redakcją J. K w i a t k o w s k i e g o i Z. Ż a b i c k i e g o. Warszawa 1965.

[9] W y k a, *Młoda Polska*, t. 2, s. 194—195.

na tym, że nie ma dwóch „poziomów języka”: język i metajęzyk należą do tego samego „poziomu”. Istotnym składnikiem stanowiska pozwalającego na takie ujęcie autotematyzmu jest założenie, że wszystkie zdania powieści są w istocie fikcjonalne, a w każdym razie — „że zdania te stanowią »jednolity« język, z którego nie wyodrębniamy innego języka tworzącego jak gdyby »wyższe piętro« tekstu. [...] Czytelnik powieści Irzykowskiego może jednak wybrać inną postawę, taką, która uznaje dwoistość tekstu i widzi w nim obok zdań fikcjonalnych — zdania logiczne, obok zdań o przedmiotach fikcyjnych — zdania o tych zdaniach. I wtedy autotematyzm *Pałuby* stanie się problemem pozornym, a przy bliższym wejrzeniu w kwestię — przestaje istnieć. [...] I jeśli mielibyśmy godzić się nadal na nazwę Wyki — »*quasi*-powieść o powieści« — to akcent trzeba by w niej położyć na »*quasi*«, czyli na ten element, który podaje w wątpliwość literacki charakter tej warstwy powieści” (s. XXXVI—XXXVII).

Aleksandra Budrecka miała oczywiście świadomość przymieszki arbitralności w swoim wywodzie, ale potraktowała tę przymieszkę jako element ryzyka niezbędnego w postępowaniu badawczym, nastawionym na opisywanie utworu wybitnego, wymagającego aparatury pojęciowej tylko wobec niego adekwatnej.

W rozdziale 3 *Wstępu*, zlokalizowanym w pewnym oddaleniu od omawianej tu sprawy autotematyzmu, lecz komplementarnym wobec niej i potrzebnym do jej oświetlenia, zawarta jest prezentacja poglądów teoretycznych Irzykowskiego dotyczących powieści. Aleksandra Budrecka podkreśla, że program powieści, jaki znajduje się w *Pałubie* i jakiemu Irzykowski pozostawał wierny przez całe życie, był w istocie programem zerwania z fikcją w tradycyjnym i zarazem potocznym rozumieniu tego słowa: z wymyślaniem efektów fabularnych, z poetyzowaniem dla dostrojenia się do wymogów mody, z wysnuwaniem z imaginacji wątków, które niczego wspólnego nie mają z żadną rzeczywistością. Intencją Irzykowskiego było odfałszowanie, i to odfałszowanie radykalne literatury, „przymuszanie” jej do mówienia prawdy, zawrócenie jej z rewirów fantazjowania do rewirów rzeczywistości. W tym programie „pierwiastek fikcyjny dzieła jest wycinkiem tej rzeczywistości, którą stanowi szeroko pojęte doświadczenie pisarza, doświadczenie, na które składają się także jego przeżycia powstające w trakcie tworzenia dzieła. Żeby jednak tak było, żeby pokazać, w jakim sensie bohater powieściowy czy jego dzieje są »prawdą«, trzeba pokazać tę najobszerniejszą strukturę, w obrębie której prawdą staje się fikcją” (s. LXXI). Wobec tego — kontynuuje Budrecka — Irzykowski domaga się, by powieść dokumentowała proces tworzenia, a nie tylko wynik tego procesu. „W ten sposób powstaje, według określenia Irzykowskiego, »ruina« nie mająca nic wspólnego z formami właściwymi powieści, przybierająca postać wewnętrznego monologu twórcy, w którym na równych prawach pojawi się zdanie o postaciach czy zdarzeniach rzeczywistych (jak np. w *Pałubie* zdania o Womeli czy Grossie) i zdanie o postaciach czy zdarzeniach fikcyjnych. Oba bowiem typy zdań mogą być prawdziwe, tyle tylko, że zdania mówiące o postaciach fikcyjnych będą nimi wtedy, gdy potraktować je jako przytoczenie przeżyć myślowych autora, wtedy więc, gdy np. zdanie »Strumieński zaczął chodzić po pokoju« zinterpretować jako składnik zdania »Wyobrażam sobie (doznaję myślowo wyobrażenia)«, że Strumieński zaczął chodzić po pokoju” (s. LXXI—LXXII). Budrecka pamięta przy tym, że choć taka koncepcja jakoś współbrzmi z literackim naturalizmem (s. LXXX), to jednak nie można Irzykowskiemu przypisywać naśladowczości w stosunku do naturalistycznego studium socjologicznego, zmierzał on bowiem raczej ku temu typowi dokumentacji procesu tworzenia, ku jakiemu potem zmierzali surrealiści (s. LXXXV).

Centralną część *Wstępu* poświęciła autorka psychologicznej problematyce *Pałuby* — „podziemnemu” życiu jej fikcyjnego bohatera, tj. Piotra Strumieńskiego. W stosunku do wcześniejszych analiz powieści część ta przynosi kilka dopowie-

dzeń i uściśleń, obok których odtąd nie da się przejść obojętnie, ilekroć kolejnym interpretatorom przyjdzie pisać o *Pałubie*. Przede wszystkim Budrecka znakomicie zrekonstruowała — od dawna w naszej krytyce podnoszony, a zapoczątkowany niegdyś przez Stanisława Brzozowskiego — naczelny wątek myślowy utworu: problem „maskarady", hodowli „wmówień pocieszających" [10]. O ile jednak tradycja interpretacyjna kierowała badaczkę ku moralistyce społecznej, ku obrachunkom Irzykowskiego z kłamstwami jego czasu, o tyle — nie lekceważąc historycznej wymowy antyfilisterskiej tej powieści — wyeksponowała kwestię „idealizacji" rzeczywistości, tj. kształtowania przez jednostkę zasad postępowania w oparciu o określone pojęcia („idee"), a więc akcent położyła na kwestię gnozeologiczną w takim sensie, jaki został jej nadany w filozofii Ernsta Macha. To, co jest sednem *Pałuby* dla czytelnika — dramat rozmijania się Strumieńskiego z rzeczywistością, granie ról, samookłamywanie się — zostało we *Wstępie* odciążone od wymowy głównie moralizatorskiej i od psychologizowania w potocznym znaczeniu tego słowa, a przeniesione na płaszczyznę psychologii jako nauki o procesie poznawania. Analiza dyspozycji człowieka „do tworzenia schematów pojęciowych i wskazanie na podstawowy błąd poznawczy, polegający na tym, że idealizację bierze się za element rzeczywistości obiektywnej" (s. XLIV), prowadzona w *Pałubie* tak bezlitośnie i fachowo, ma — zdaniem Budreckiej — ewidentną inspirację właśnie w empiriokrytycyzmie. To ceniony przez Irzykowskiego Mach zreferował „błąd poznawczy", który polega na uznawaniu konstruktu za element rzeczywistości, na utożsamianiu pojęć z rzeczami, na redukowaniu rzeczywistości do rozmiarów aparatury pojęciowej obserwatora.

Błąd ten, pasjonujący drugą generację filozofów pozytywistycznych, przykuwał uwagę Irzykowskiego na nieco inny sposób niż ich: interesowały go mianowicie mechanizmy motywacyjne w psychice, których człowiek nie uświadamia sobie w pełni. Budrecka wyraziściej niż ktokolwiek dotąd opisała różnicę pomiędzy przedstawieniem tych mechanizmów w *Pałubie* a ich ujęciem w psychoanalizie Freuda. Podobieństwa pomiędzy psychoanalityczną koncepcją Freuda a *Pałubą* stwierdzano od dawna, niekiedy sugerując — mimo zaprzeczeń Irzykowskiego — zależność *Pałuby* od myśli Freuda. Budrecka zbieżności te rozpatruje jako wynik podobieństwa kierunku poszukiwań, podejmowanych w tej epoce przez wielu myślicieli, nie godzi się jednak na „przykładanie miary Freudowskiej do zachowań bohaterów *Pałuby* [...], choćby z tego względu, że »represjonowanie« przeżyć przebiega u nich — według słów Irzykowskiego — »na pograniczu świadomości i nieświadomości«. Lepiej więc chyba nazwać je »półświadomymi« pamiętając, że Irzykowski podkreśla udział świadomości w procesach odbywających się w podziemnym życiu swoich bohaterów (Strumieński »zaczął się ratować: kombinować, pojmować, 'rozumieć'« [...]). Ten stan »półświadomości« trafniej charakteryzuje przeżycia bohaterów *Pałuby* niż »nieświadome«, zwane w polskiej literaturze psychoanalitycznej »podświadomością«" (s. LII).

Tak więc Irzykowski — w przeciwieństwie do Freuda — nie uwalnia ludzi od odpowiedzialności za reakcje „bezwiedne", za decyzje nie domyślane, za poddawanie się terrorowi konwencji i szablonów myślowych. Irzykowski — powiada Budrecka — za empiriokrytykami przyjmując, że skłonności do tworzenia schematów pojęciowych cechują każde ludzkie poznanie i są nieuchronnością ludzkiego orientowania się w świecie, ostrzega przecież przed łatwizną: jeżeli człowiek wykształcony nie ma narażać się na nieautentyczność własnych zachowań, na uleganie presji gotowych, zastanych szablonów, „schematów obiegowych", mitów —

---

[10] Zob. S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*. Opracował i wstępem opatrzył J. Z. Jakubowski. Warszawa 1971, s. 134—139.

winien wobec tych schematów i mitów przejawiać kontrolny sceptycyzm intelektualny, weryfikować je z rzeczywistością, nie bać się prawdy. Nie chodzi przy tym — podkreśla Budrecka — o tylekroć w literaturze młodopolskiej postulowaną szczerość, spontaniczność, „wierność sobie”. „»Szczerość« absolutna autentyczność jest zdaniem Irzykowskiego nieosiągalna jak »prawda«: można ją uzyskiwać drogą stopniowych przybliżeń. Pierwszym warunkiem takiego przybliżenia jest samoświadomość. Dlatego Irzykowski na pytanie — czy kultura szczerości? — odpowiada: kultura mądrości, samopoznanie, analiza własnej psychiki prowadzona po to, »aby sobie uświadamiano jak najszerzej własne procesy myślowe« [...]. »Nieszczerość« Strumieńskiego obciąża go tylko z tego względu, że o niej nie wiedział, bo wiedzieć nie chciał” (s. LXII). To właśnie zdaniem Budreckiej czyni *Pałubę* dziełem, które wyprzedziło Sartre'owski typ literatury moralistycznej, stawiającej problem samowiedzy i odpowiedzialności ludzkiej.

Wnikliwiej też i bardziej przekonująco niż niegdyś Koniński rozpoznała Budrecka kwestię „szykan” autora *Pałuby* wobec bohatera: Irzykowski — czytamy we *Wstępie* — pragnie w tej powieści rzec, iż „ideału absolutyzować nie wolno”, nawet ideału miłości i wierności, bo ideał „istnieje o tyle, o ile istnieje ktoś, kto go przed sobą stawia i kto próbując go osiągnąć przeżywa — i tym stanom dopiero można przypisać wartość — rozczarowania i klęski. Tak oto ideał staje się [...] »uroczystą groteską«, zawierającą w sobie niekwestionowaną wzniosłość, ale także — śmieszność i płaskość — nieodłączny składnik wszelkiego ludzkiego działania” (s. LXVIII).

Nie zaleca się *Wstęp* Aleksandry Budreckiej czymś, co można by nazwać lekkością pióra. Nie ma w nim — jak zresztą i w prozie Irzykowskiego — ułatwień dla czytelnika. Wiele tu symptomów walki o precyzję zdania, niemało pracowitych uściśleń. Ale dzięki temu *Wstępowi* ostrzej i bardziej całościowo niż dotąd zarysowała się unikalność *Pałuby* oraz niezbędność jej traktowania jako kamienia milowego w nowożytnej ewolucji gatunku powieściowego. Jako posiewu plonującego do dziś efektami intelektualnymi na warsztatach pisarzy, którzy „ruinę” (jak to określił Irzykowski) czy „miazgę” (tak by to nazwał Andrzejewski) form i konwencji pragną przetwarzać w dzieło prawdziwe o rzeczywistości i którzy wolą pisać dzienniki myśli niż fantazjować fabuły.

Do pożegnalnego dokonania naukowego Aleksandry Budreckiej przyjdzie — sądzę — wracać każdemu, kto będzie się zajmował tymi kierunkami prozy współczesnej, których znakiem rozpoznawczym jest niechęć do fikcji.

Józef Bachórz

POLONISTYKA RADZIECKA. LITERATUROZNAWSTWO. Wybór, wstęp i notki o autorach: Bazyli Białokozowicz. Warszawa 1985. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 696.

Współczesne radzieckie badania literaturoznawcze, zwłaszcza ich najtrwalsze propozycje teoretyczno-metodologiczne, odnotowywane są w Polsce z nie mniejszą uwagą niż gdzie indziej na świecie. Cytuje się u nas, tłumaczy się i omawia w syntezach myśli metodologicznej zarówno klasyków formalizmu i szkół genetyczno-socjologicznych, jak też semiotyków czy zwolenników badań mitograficznych. W pracach polskich przewijają się wątki myśli Borisa Eichenbauma, Michaiła Bachtina, Wiktora Żyrmunskiego, Michaiła Aleksiejewa, Dmitrija Lichaczowa, Jurija Lotmana, Jeleazara Mieletinskiego, Michaiła Chrapczenki, Jurija Dawydowa, Piotra Palijewskiego, Władimira Toporowa, Jewgienija Awierincewa i wielu innych.

Czy równocześnie podobną estymą cieszy się u nas polonistyka radziecka? Na

to pytanie może odpowiedzieć slawista-komparatysta, Bazyli Białokozowicz, badacz związków literackich polsko-wschodniosłowiańskich, rusycysta, którego interesują losy literatury rosyjskiej w Polsce i polskiej w Rosji oraz ZSRR. Udowadnia on swą książką, że podobnie jak w innych krajach — polonistyka radziecka jest istotną częścią składową tamtejszej slawistyki. I tak ją widzi, gdy obserwuje jej konteksty merytoryczne, organizacyjno-naukowe oraz dydaktyczne.

Podkreśla przekonująco, że specyfiką polonistyki radzieckiej jest jej ścisła więź z rusycystyką, ponieważ większość tamtejszych polonistów uprawia dyscypliny porównawcze, zajmuje się związkami polsko-rosyjskimi i polsko-radzieckimi w szerokim sensie, a więc nie tylko wschodniosłowiańsko-polskimi, lecz również litewsko-polskimi czy gruzińsko-polskimi.

Ze wstępu oraz skrupulatnie sporządzonych not biograficznych tudzież komentarzy wynika, że jeszcze przed r. 1917 recepcji literatury polskiej u naszego wschodniego sąsiada towarzyszyła refleksja krytyczna, która znalazła swoje odbicie w artykułach umieszczanych w pismach fachowych, literackich i w syntezach. Wymieniono zupełnie słusznie nazwiska wybitnych slawistów rosyjskich w. XIX, którzy uprawiali polonistykę, jak Piotr Dubrowski, Aleksandr Pogodin, Aleksandr Pypin i inni przedstawiciele rosyjskich szkół akademickich w literaturoznawstwie, również nazwiska badaczy XX-wiecznych, a wśród nich Aleksandra Jacymirskiego.

Zwrócono też uwagę na początki slawistyki i polonistyki radzieckiej, na działalność krytycznoliteracką pierwszych marksistów rosyjskich oraz polskich, piszących po rosyjsku, po polsku, niemiecku, ukraińsku, białorusku, żydowsku o literaturze polskiej do czasopism wydawanych na terenie ZSRR.

Nacisk położono wszakże przede wszystkim na latach powojennych. Autor podnosi zasługi starszego i średniego pokolenia slawistów radzieckich, którzy po r. 1945 przyczynili się do powstania i rozwoju polonistyki w największych ośrodkach naukowych Związku Radzieckiego, m.in. Nikołaja Dierżawina i jego syna Konstantego, Pawła Bierkowa, Dmitrija Błagoja, Nikołaja Gudzija, Michaiła Aleksiejewa, Nikołaja Izmajłowa, Dmitrija Lichaczowa, Siergieja Sowietowa, Aleksandra Biłeckiego, Michaiła Łarczanki.

Materiał faktograficzny, który przytacza oraz interpretuje Białokozowicz, jest obfity. We wstępie scharakteryzowano centra badawcze i dydaktyczne oraz wybitniejsze indywidualności twórcze. W części chrestomatycznej omawianej edycji egzemplifikację tłumaczonych na język polski prac ułożono w porządku chronologicznym, według stuleci i epok.

Podkreślono istotny dorobek Instytutu Słowianoznawstwa i Bałkanistyki Akademii Nauk ZSRR w Moskwie. Koordynuje on badania ogólnokrajowe nad historią, językami, kulturą i literaturą Słowian. Autor przedstawia ten Instytut jako największą placówkę polonistyczną za granicą. Pod jego to patronatem powstała 2-tomowa *Historia literatury polskiej* (t. 1: 1968; t. 2: 1969), „będąca podsumowaniem dorobku polonistyki radzieckiej, prezentująca radziecki punkt widzenia na główne tendencje rozwojowe literatury polskiej — od najstarszych zabytków piśmiennictwa do czasów Polski Ludowej" (s. 11). Tutaj bada się piśmiennictwo polskie najstarszej doby, okresu renesansu, baroku, oświecenia, preromantyzmu, romantyzmu, pozytywizmu oraz wieku XX. Ukształtowało się liczne grono specjalistów. Np. pograniczem literatury i muzyki polskiej zajmuje się zasłużony propagator kultury polskiej w ZSRR Igor Bełza, literaturą staropolską — Lubow Razumowska i Aleksandr Rogow, wiekiem XVIII — Ilja Miller. Późniejszymi okresami, także w aspekcie porównawczym rosyjsko-polskim, interesują się: Tamara Agapkina, Natalia Bogomołowa, Wiktor Choriew, Władimir Diakow, Iwan Gorski, Aleksandr Lipatow, Wiktoria Moczałowa, Dina Prokofjewa, Ludmiła Sofronowa, Boris Stachiejew, Inessa Swirida; do grona tego należała nieżyjąca już Wiwiana Witt. Na te zjawiska i indywidualności zwrócono we wstępie baczną uwagę jako

na cenione w slawistyce radzieckiej i w wielu wypadkach dość dobrze znane w Polsce.

Z kolei omówiono dorobek polonistyki uniwersyteckiej w Związku Radzieckim, przede wszystkim moskiewskiej — ściśle powiązanej z Instytutem Słowianoznawstwa. Autor przedstawia osiągnięcia badawcze, dydaktyczne i edytorskie tego ośrodka, kierowanego przez czołową polonistkę radziecką — prof. Helenę Cybienko. Podkreśla, że z jej inspiracji i pod jej opieką powstają liczące się opracowania monograficzne indywidualne i zbiorowe, stanowiące wynik współpracy z instytutami akademickimi rodzimymi oraz badaczami polskimi. Wynikiem współpracy Uniwersytetu Moskiewskiego z warszawskimi naukowymi ośrodkami polonistycznymi są m.in. wspólne wydawnicze inicjatywy: *Romantyzm w literaturach słowiańskich* (1973), *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX w.* (1976) oraz *Literatura rosyjska i polska końca XIX i początku XX w.* (1981). Prof. Cybienko, aktywnie uczestnicząc w życiu naukowym jako badaczka literatury polskiej, szczególnie okresu pozytywistycznego oraz związków literackich rosyjsko-polskich, skupiła w Moskwie grono współpracowników, którzy rozwijają jej zainteresowania oraz penetrują tematy nowe (Aleksandr Iljuszyn, Zoria Chołonina, Michaił Ignatow, Siergiej Klemientiew, Wiera Chitariszwili-Occheli).

W Moskwie badania nad literaturą polską prowadzą również niektórzy pracownicy Instytutu Literatury Światowej, np. Ilja Goleniszczew-Kutuzow — znawca słowiańskiej kultury renesansowej, Swiatosław Bełza, Astra Piotrowska i Jadwiga Staniukowicz. Wśród polonistów moskiewskich wymienieni zostali również Bolesław Rostocki i Natełła Baszyndżagian z Wszechzwiązkowego Naukowo-Badawczego Instytutu Sztuki Ministerstwa Kultury ZSRR, którzy specjalizują się w zagadnieniach teatru i dramatopisarstwa polskiego, Tamara Motylowa z Instytutu Literackiego im. Maksyma Gorkiego, penetrująca związki pisarzy polskich z Lwem Tołstojem i Dostojewskim, Władimir Agrikolanski — jeden z utalentowanych badaczy romantyzmu polskiego (Słowacki, Goszczyński), oraz krytycy: Władimir Ogniew i Józef Juzowski.

Skrupulatnie odnotowane są w omawianej książce również wydarzenia w dziejach powojennej polonistyki leningradzkiej, którą ukierunkowały po r. 1945 poczynania naukowe, organizacyjne i dydaktyczne współtwórców ówczesnego Gabinetu Słowiańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu nad Newą — K. Dierżawina i S. Sowietowa. Sztafetę od nich przejął Wiaczesław Obolewicz. Jest tu więc mowa o nim jako badaczu i wychowawcy pokoleń polonistów radzieckich. Obok niego umieszczono słusznie Helenę Wołoszyną, która zajmuje się poematami Słowackiego, a także interesuje się współczesną polską produkcją literacką Maksyma Malkowa. Mówiąc o Leningradzie autor wymienia także *polonica* powstające w kręgu oddziaływań Instytutu Literatury Rosyjskiej AN ZSRR (tzw. Puszkinskij Dom). Badania porównawcze, które podejmuje Michaił Aleksiejew i jego szkoła, włączają w nurt swych zainteresowań również literaturę polską. Oryginalne wątki z pogranicza rusko-polskiego i rosyjsko-polskiego wprowadzają do swych warsztatów: Ludmiła Rowniakowa, Aleksandr Panczenko, Władimir Baskakow, Aleksandr Pozdniejew, Jurij Lewin, Wadim Wacuro i Siergiej Nikołajew. Nie mogło w kontekście tym zabraknąć przede wszystkim Siemiona Łandy, znanego u nas dobrze mickiewiczologa, związanego z Instytutem Kultury im. Nadieżdy Krupskiej.

Poza Moskwą i Leningradem badania polonistyczne w RSFRR prowadzą poszczególni uczeni, publikujący swe artykuły i rozprawy w takich prowincjonalnych miastach, jak Orioł, Gorki, Saratow, Kazań, Omsk, Irkuck, Chabarowsk. Stałe natomiast badania prowadzą instytuty w republikach graniczących bezpośrednio z Polską. Na pierwszym też miejscu w omawianej publikacji znajdujemy polonistykę ukraińską. Jest ona niewątpliwie najbogatsza pod względem wyników, po rosyjskiej. W antologii reprezentują Ukrainę: Hryhorij Werwes — znakomity badacz

związków literackich ukraińsko-polskich — z Instytutu Literatury im. Tarasa Szewczenki wraz z Walerią Wiediną i Julią Bułachowską, Stanisława Łewińska z Uniwersytetu Kijowskiego, Ołeksandra Hrybowska z Uniwersytetu Lwowskiego, Iwan Łozynski z Obwodowej Biblioteki Naukowej we Lwowie, Roman Kyrcziw z Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie oraz Dora Kacnelson z Instytutu Pedagogicznego w Drohobyczu. Zostali tu wymienieni tylko z nazwiska inni poloniści ukraińscy z uniwersytetów i instytutów pedagogicznych w Odessie, Połtawie, Charkowie, Tarnopolu, Czerniowcach itp. ośrodkach pomniejszych. I tu, na Ukrainie, polonistyka jest nieodłączną częścią slawistyki oraz dociekań komparatystycznych z pogranicza ukraińsko- lub rosyjsko-polskiego.

Podobnie rzecz się ma na Białorusi. I tu do polonistyki *sensu stricto* prowadzi najczęściej droga od slawistyki i komparatystyki. Ta interdyscyplinarność jest, ze względu na wpływy polskie na kultury wschodniosłowiańskie, koniecznością metodologiczną przy tematach dotyczących dziejów literatur rodzimych. Przy ustalaniu źródeł i prawidłowości literackiego procesu polskiego (wraz z rosyjskim i innymi słowiańskimi oraz zachodnioeuropejskimi) stanowi ważny punkt odniesienia. Zrozumienie tej sytuacji polonistyki ukraińskiej i białoruskiej Białokozowicz wykazuje wyraźnie i dobrze to zjawisko tłumaczy. Słusznie we wstępie i w wypisach umieszcza nazwiska Walanciny Hapawej i Uładzimira Kazbiaruka, podkreśla zasługi czującego znakomicie kulturę polską Adama Maldzisa z Instytutu Literatury im. Janki Kupały Akademii Nauk BSRR w Mińsku. Czytelnika polskiego satysfakcjonują zwłaszcza informacje o dorobku polonistycznym Uniwersytetu Białoruskiego w stolicy republiki — w aspekcie nie tyle badań specjalnych, ile właśnie porównawczych: Michasia Łarczanki, Sciapana Aleksandrowicza, Aleha Łojki, Wiaczasława Rahojszy.

Pograniczność oraz dwukulturowość jako czynnik inspirujący zainteresowania polonistyczne na Litwie w czasach dawniejszych i obecnych stanowi motyw przewodni dalej rozwijanej refleksji historiograficznej Białokozowicza. Zwraca on słusznie uwagę na zafascynowanie Litwinów tymi pisarzami polskimi, którzy miejscem urodzenia i motywami twórczości byli związani z krajem nad Niemnem i Wilią. Okazuje się, że badania litewskie nie ograniczają się tylko do Mickiewicza i jego epoki (Słowackiego, Syrokomli, Kraszewskiego), ale także nawiązują do obecnych polskich propozycji metodologicznych historycznoliterackich i krytycznoliterackich. Rejestr nazwisk autorów litewskich nie jest tak obszerny jak w poprzednich wypadkach, lecz również świadczy o prawdziwości zainteresowań slawistyczno-polonistycznych (Vincas Mykolaitis-Putinas, Vladas Abramavičius, Kostas Doveika, Jurgis Lebedys, Vladas Žukas, Maria Niedźwiecka, Stefanija Kabelitė, Anna Kaupuż). Wśród instytucji słusznie wymieniono Wydział Polonistyki w Państwowym Instytucie Pedagogicznym w Wilnie, który jest jedynym w republikach związkowych (poza Moskwą i Leningradem) ośrodkiem dydaktyki polonistycznej w ZSRR.

We wstępie zwrócono też uwagę na zainteresowania polonistyczne w bardziej dla nas egzotycznych republikach radzieckich (w Gruzji, Azerbejdżanie, Armenii, Kazachstanie, Kirgizji, Uzbekistanie i innych). Tu również rozpoczyna się od refleksji komparatystycznej, często wielostopniowej (np. na temat rosyjsko-polsko-ormiańskich związków kulturalnych), by przejść do samej literatury polskiej. Wzorzec docelowy ukazują centra — moskiewskie i leningradzkie, gdzie można chyba mówić o równoważeniu się obu podejść warsztatowych.

Ten stan rzeczy w panoramie całej polonistyki radzieckiej odbija część chrestomatyczna referowanej książki. Ułożona „synchronicznie w stosunku do literatury polskiej" (s. 27) — od Jana Kochanowskiego do współczesności — prezentuje przede wszystkim nastawienia porównawcze: polsko-rosyjskie, polsko-rosyjsko-ukraińskie, polsko-białoruskie, polsko-litewskie, polsko-gruzińskie, również z pogranicza sztuk (I. Bełza, *Mickiewicz a muzyka*). Najbardziej zasługuje na uwagę

renesans, romantyzm, pozytywizm, nurt lewicowy w literaturze polskiej w. XX, rzadziej proza wiejska współczesna. Zainteresowaniem nie cieszą się modernizm, awangarda oraz niektóre eksperymentalne formalnie tendencje, m.in. w poezji dzisiejszej i w szeroko rozumianym teatrze.

W sumie, jak każdy wybór, omówiony tom jest wypadkową stanu obiektywnego, zainteresowań, potrzeb odbiorcy. Otóż czytelnik polski, szczególnie slawista, otrzymuje do rąk sporo wartościowej informacji rzeczowej, rozproszonej dotąd w osobnych publikacjach po czasopismach lub w ogóle w języku polskim niedostępnej. Czytelnik polski może ponownie upewnić się, że badania nad literaturą polską stanowią ważną, integralną część slawistyki radzieckiej. Może być też usatysfakcjonowany, jak wolno przypuszczać, również polonista, jeśli się założy, że przyjmie on antologię jako dowód stałego promieniowania na zewnątrz literackiej kultury polskiej, także jako przedmiot zabiegów interpretacyjnych literaturoznawczych o określonych tradycjach i charakterze.

Telesfor Poźniak

Maryla Hopfinger, KULTURA WSPÓŁCZESNA — AUDIOWIZUALNOŚĆ. (Warszawa) 1984. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 248. „Biblioteka Myśli Współczesnej".

Książka Maryli Hopfinger jest rezultatem gruntownych przemyśleń i dojrzałego opanowania problematyki o szczególnej aktualności. Praca ta, jak wynika z tekstu i bardzo informacyjnych przypisów, opiera się na bogatych, wielojęzycznych lekturach. Wbrew temu jednak jest to praca nie tylko erudycyjna, skompilowana, ale w całym tego słowa znaczeniu samodzielna. Cytowane bowiem przez autorkę publikacje dotyczą poszczególnych zagadnień, analiz stanu i funkcjonowania odrębnych mediów audiowizualnych, zagadnień psychologicznych, językoznawczych i semiotycznych. Książka zaś Hopfinger ma charakter syntetyczny, całościowy, analizuje kulturę, nowy jej typ, właściwy XX wiekowi. Brak dotąd było takiej książki nie tylko w polskiej literaturze przedmiotu. Rozprawa Maryli Hopfinger bardzo dobrze odpowiada aktualnemu zapotrzebowaniu czytelniczemu i pedagogicznemu. Zrodziła się ta rzecz z trafnego zrozumienia bieżącej problematyki kulturologicznej.

Trzeba przy tym podkreślić cenne i twórcze oczytanie badaczki w aktualnej polskiej literaturze przedmiotu. Hopfinger umie celowo wykorzystać i scalić nowy dorobek swych współczesnych, dalszych i bliższych pracowników wspólnej specjalności. Czytelnik odnosi wrażenie, że autorka umie z poszczególnych przyczynków konstruować gmach pewnej całościowej wiedzy, umie celowo pokazać rezultaty pracy pewnej rodzimej szkoły wiedzy o kulturze.

Książka napisana jest doskonałą polszczyzną. Jest jasna, przejrzysta, a jednocześnie bogato sproblematyzowana. Porusza i wyczerpuje ważny temat w zwartej formie, bez dłużyzn i zbędnych szczegółów. Bez zbędnych popisów erudycji, a w oparciu o bogate lektury, referowane, gdzie trzeba, w sposób oszczędny i klarowny.

Rozprawa ta składa się z trzech części. Część I ma charakter wstępny. Prezentuje główne pojęcia potrzebne potem autorce, która wprowadza je dbając o precyzję określeń i kontrolę logiczną wywodu. W części tej badaczka precyzuje swoje antropologiczne spojrzenie na kulturę. Podkreśla centralny dla książki problem artykulacji kultury, a mianowicie problem kodowania. Omawia treść i zakres pojęcia audiowizualności.

W części II analizuje Hopfinger typy nowych praktyk komunikacyjnych: fil-

mową i telewizyjną, oraz bliżej charakteryzuje właściwości nowych przedmiotów audiowizualnych w kulturze w. XX, ich cechy i funkcje.

Wreszcie w części III analizuje autorka kontekst audiowizualny wobec komunikacji werbalnej. Zagadnienia te ujęte zostały w trzech rozdziałach. Pierwszy, poświęcony przemianom intersemiotycznym w kulturze audiowizualnej, dotyczy nowej sytuacji i roli języka naturalnego w komunikacji społecznej. Drugi rozważa przemiany pragmatyczne i nowe rozumienie roli mowy potocznej, funkcji komunikacyjnych zachowań potocznych w kontekstach „twarzą w twarz", funkcji gestów, postury, mimiki, zachowań proksemicznych itp. Trzeci rozdział tej części poświęcony jest wyodrębnionemu celowo zagadnieniu przemian w położeniu literatury i w sposobach jej nowego rozumienia w kontekście komunikacji masowej, zwłaszcza środków elektronicznych.

W przeciwieństwie do innych badaczy opowiada się Hopfinger za całościowym, antropologicznym ujęciem kultury, przeciwko zaś ujęciu selektywnemu, ograniczającemu właściwie kulturę do sfery symbolizacyjnej. Słusznie wywodzi, że ujęcie selektywne nacechowane jest w istocie założeniem dualistycznym, rozdzielającym sfery duchową i materialną. Cechuje to ujęcie ekspresyjna interpretacja kultury symbolizacyjnej. Nadto właściwe jest mu nastawienie oceniające i udział elementu postulatywnego. W konsekwencji kształtowało to raczej krytykę kultury niż interpretację jej prawidłowości. Zbyt wiązało kulturę z życiem wewnętrznym osobowości. A co najgorsze — prowadziło do zbyt ostrego rozdziału funkcji rzeczowych i funkcji semiotycznych przedmiotów i zjawisk kulturowych. To zaś dyktowało lekceważenie wpływów funkcji rzeczowych, funkcji elementów materialnych. Skłaniało do niedostrzegania roli przymusów kulturowych wywieranych na człowieka, jego dyspozycje i rozumienie znaczeń poprzez materialną stronę przedmiotów i zjawisk kultury, do niedostrzegania przeto przymusów kulturowych wywieranych przez technikę. Taka postawa była nie do pogodzenia z technizacją kultury w. XX, ze wzrostem roli czynników technicznych w tej kulturze i jej właściwej komunikacji społecznej, uzależnionej od środków elektronicznych i im właściwej aparatury. Problematyka audiowizualności kultury wymagała jej całościowego, antropologicznego rozumienia. Ten wybór zaważył też na kierunku lektur Maryli Hopfinger.

Opozycję stanowisk całościowego i selektywnego autorka wyczerpująco charakteryzuje. Trzeba przy tym zaznaczyć, że dobrze widzi ograniczenia i trudności strukturalnego, systemowego interpretowania rozwoju i funkcjonowania kultury. Celna jest jej krytyka językopodobnej interpretacji dynamiki kultury. Trafnie doceniona rola oddziaływania pragmatycznego praktyk ludzkich zmiennych historycznie na systemy i struktury kulturowe. Ze wspomnianymi przeszkodami wiąże się trudność segmentacji systemów kulturowych. Dlatego badaczka za centralny problem teoretyczny i metodologiczny uważa kodowanie. Z ograniczeniami ujęcia systemowego słusznie wiąże upośledzenie jednej z dwu perspektyw interpretowania kultury — perspektyw przedmiotowej i podmiotowej. Interesuje ją uwzględnienie tej drugiej, szukanie odchyleń od systemu. Chce szukać przymusów i regularności na poziomie indywidualnej wypowiedzi. Ale widząc te wszystkie trudności, rozumie konieczność jednoznacznej opcji. Wypowiada się za perspektywą przedmiotową. Chce jednak operować innymi niż ekspresyjne, Croceańskie pojmowanie podmiotu. Chce badać nie to, co swoiste i niepowtarzalne, ale przeciwnie — to, co jest wspólne ludziom i jednostkom. Opowiada się za punktami widzenia jednocześnie i jednostki, i kultury.

Przedmioty kultury chce rozumieć jako jednocześnie i nierozerwalnie spełniające funkcje rzeczowe i semiotyczne. Te dwa typy funkcji ma wiązać kod. Hopfinger wyróżnia dwa typy kodów — materiałowe i znaczeniowe. Pierwsze są ściśle związane z materiałem, drugie łączy znaczenie. Kod pierwszy porządkuje określony zasób nośników według własnych reguł wyboru i kombinacji, wiążąc je z pew-

nymi znaczeniami zakorzenionymi bezpośrednio w materiale. Kody znaczeniowe natomiast wyodrębniają i porządkują pewien zasób znaczeń w danej sytuacji kulturowej, wiążąc je z rozmaitymi nośnikami, odnajdując te znaczenia w zróżnicowanym materiale. Np. kostium ludowy w funkcji rzeczowej dzięki „kodowi ubierania się" okrywa nosiciela, chroni go od zimna, broni przed wstydem, ale jednocześnie w funkcji semiotycznej informuje o statusie, płci, wieku, wierzeniach owego nosiciela. „Kod ubierania się" przewiduje używanie właściwych naszej kulturze materiałów służących okrywaniu ciała, jednocześnie jego wystrój materialny znaczy, informuje, z tym, że np. o statusie społecznym właściciela mogą mówić także inne niż ubraniowe nośniki bogactwa czy ubóstwa w danej kulturze.

Kody odnoszą się do praktyk społecznych. Repertuar praktyk danej kultury tworzy powiązany układ. Wybory kodowe zależne są od przymusów kulturowych.

Za kategorię istotnie poznawczą współczesności autorka uważa audiowizualność. Ta ostatnia stanowi układ odniesienia, poprzez który funkcjonują operacje kodowe, wobec którego uruchamiane są zarówno kody materiałowe, jak i znaczeniowe. Audiowizualność jest dla uczestników współczesności podstawą orientacji w otoczeniu, stanowi dominujący sposób artykułowania kultury.

Przedmioty audiowizualne omawia Hopfinger szczegółowo. Wylicza tu wszelkie zachowania znaczące, wszelkie zachowania codzienne, komunikację teatralną, praktyki różne (np. krawiectwo), praktykę filmową, praktykę telewizyjną — żeby ograniczyć się do paru przykładów. Analizy są ciekawe, dobrze wybrane, jasno skomponowane.

Autorka zamykając swoje wywody opowiada się, wbrew radzieckim semiotykom, za uniwersalnym systemowym charakterem układów znaków i kodów. Zwykle systemowość łączymy z poddawaniem się segmentacji. To nie zawsze występuje. Stanowisko badaczki wydaje mi się w świetle wywodów Lotmana wątpliwe. Przyznaje ona jednak, że problem jest sporny, ale nie przeprowadza dowodu swojej tezy.

Część I kończy się opozycją dwu typów kultury — werbalnego i audiowizualnego. Podkreśla przy tym Hopfinger, że cechą współczesnego typu kultury nie jest obrazowość w ogóle, ale wizualność niewerbalna, obrazowość dynamiczna, ikoniczność udźwięczniona.

Część II pracy jest również, a może bardziej żywa, inteligentna, ciekawa. Ta część omawia praktykę filmową i praktykę telewizyjną. Daje bardzo trafne, doskonale skomponowane, świetnie, kompetentnie sproblematyzowane opisy i analizy tych praktyk. Szczególnie starannie przedstawia ich stosunek do praktyki literackiej.

W trzecim rozdziale tej części Maryla Hopfinger umieszcza systematyczną charakterystykę różnorodnych przedmiotów audiowizualnych. Omawia ich złożoność substancjalną i znaczeniową. Precyzuje, czym różnią się od dawnych przedmiotów tego rodzaju. Podkreśla wysoki stopień ich ikoniczności złączony z integracją znaczeniotwórczą, ze współwystępowaniem wewnątrztekstowych funkcji rzeczowych i semiotycznych. Cechuje bowiem te przedmioty synkretyzm substancjalny i znaczeniowy, cechuje je i zasada komplementarności. Wystarczy przypomnieć sobie współgranie kadrów, planów, montażu, słów i muzyki w filmie, by zrozumieć te abstrakcyjne sformułowania.

Komplementarność narzuca role poszczególnym elementom układowym, ustanawia między nimi sieć wzajemnych relacji, unieważnia bądź wykorzystuje pierwotne funkcje rzeczowe i semiotyczne, funkcjonalizuje je ponownie na własny użytek — powstaje to wskutek gry napięć między poszczególnymi składnikami, gry z nowymi jakościami materiałowymi i znaczeniowymi.

Interpretacja tych przedmiotów semiotycznych oscyluje, jak świetnie pokazuje autorka, między interpretacją metonimiczną a metaforyczną. Przedmioty te w na-

szej dobie cechuje: 1) synkretyzm semiotyczny, 2) wzrost semiotyzacji, 3) obnażanie reguł systemowych, 4) wielofunkcyjna instrumentalizacja, 5) masowość oddziaływania. Te właściwości — dobrze opisane w książce — pozwalają kształtować swoisty współczesny sposób kulturowego bycia wobec świata. Czytelnik otrzymuje przejrzysty obraz właściwości XX-wiecznych przedmiotów semiotycznych i współczesnego sposobu ich percypowania.

Część III tej książki wydaje się najciekawsza, szczególnie oryginalna i samodzielna, a przecież najbardziej uczona, bo oparta na bogatej lekturze i referatach z najnowszego stanu badań.

Rozdział pierwszy mówi o rozwoju badań nad językiem naturalnym. Tezą autorki są zależności roli kulturowej języka i stanu świadomości językowej. Podstawą tej tezy jest przekonanie, iż w w. XX w kulturze typu audiowizualnego język zajął inną pozycję aniżeli poprzednio, inną niż w poszczególnych epokach od czasów greckich, poprzez kulturę pisma, kulturę druku, gdy analizowało się właściwie myślenie, a nie język, aż po systemowe rozumienie języka jako odrębnego, swoistego zjawiska. Ten etap już też jest za nami. Zjawiły się bowiem w kulturze nowe przedmioty audiowizualne, elementy werbalne kultury przestały dominować, przeżywamy renesans form mówionych, skupieni bardziej nad mową (*parole*) aniżeli nad językiem (*langue*), wreszcie — mowa dociera powszechnie i jest zagrożona schematami i sloganami. W związku z tym wszystkim rola języka w kulturze zmieniła się. Nie znaczy to, iż badaczka nie widzi szczególnego uprzywilejowania języka. Jest to nadal główny kod kultury. Dominująca jest jego rola w operacjach przekładów intersemiotycznych. System językowy nadal stanowi filtr dla orientowania się w środowisku. Myślimy przecież w języku etnicznym. Ale percepcje nasze — sądzi autorka — uruchamiają syndrom audiowizualny. Zmienił się nasz sposób artykulacji świata. Dominuje nowa perspektywa komunikacyjna, w której język nie występuje jako abstrakcyjny system, ale jest ujmowany jako mowa (*parole*).

Wiele jest racji w wywodach Maryli Hopfinger, ale mam ochotę z nią podyskutować. Słusznie docenia ona możliwości i kulturową potrzebę przekładu intersemiotycznego. Jednakże pomija problem nie możliwości i potrzeby, lecz stałej konieczności takiego przekładu przy normalnej interpretacji znaczeń, choć przekład intersemiotyczny jest zawsze niedoskonały. Autorka nie rozważa problemu postawionego przez radziecką tradycję semiotyczną — przez Iwanowa, Lotmana, Toporowa, Uspienskiego i innych — problemu podziału przedmiotów semiotycznych na prymarne i wtórne. Wtórne systemy modelujące są nadbudowane nad językiem naturalnym. Koncepcja wzmiankowana nie jest jasna, ani, o ile wiem, systematycznie wyłożona przez badaczy radzieckich. Tylko wypowiedzi werbalne w języku naturalnym mają charakter prymarny i nie wymagają przekładu interpretacyjnego na język naturalny. Już inne wypowiedzi werbalne, wtórne, jak np. wtórny system modelujący literatury, wymagają takiego przekładu interpretacyjnego. Tym bardziej dotyczy to wypowiedzi np. ikonicznych.

Zdaję sobie sprawę z niejasności tej problematyki. Niedobrze jednak, że Hopfinger bez dyskusji przechodzi do porządku dziennego nad tymi problemami.

Przypuszczam, że przemyślenie tezy o prymarnych i wtórnych systemach modelujących pozwoliłoby autorce zmodyfikować jej koncepcje, choć nie zmuszałoby, jak sądzę, do ich całkowitej przebudowy. Utrzymałaby się teza o zmianie funkcji języka naturalnego w kulturze współczesnej.

Omówiwszy problematykę intersemiotyczną, Hopfinger przechodzi do zagadnienia przemian pragmatycznych, do spraw mowy w potocznym komunikowaniu. Jest to rozdział bardzo konsekwentny i przemyślany. Autorka podkreśla wzrost roli świadomości w praktykach komunikacyjnych. Praktyki te dziś nie korzystają nieświadomie ze swoich kodów, ale je odkrywają. Warunki XX wieku potęgują se-

miotyzację zachowań potocznych. Decyduje o tym wzrost dorobku, związane z nim zmiany stylu życia, wzrost ilości wolnego czasu i bogactwo kulturowe form jego wykorzystywania, wzrost wykształcenia i możliwości kulturowego uczenia się, wzrost tendencji do ujednolicania zachowań potocznych, wzrost technik utrwalania zachowań potocznych (np. fotografia, film), stąd wzrost możliwości obserwowania zachowań innych ludzi, wreszcie skutki tempa współczesnych przemian — każdy w życiu doświadcza przecież tak wielu zmian obyczajów i zachowań.

Autorka daje doskonałą analizę sytuacji komunikacyjnych w życiu potocznym, wykazując znajomość nowej literatury na te tematy (np. publikacji Gofmana i wielu analogicznych). Jest doskonale oczytana w teorii gestów, ciekawie referuje Birdwhistella, Bouissaca i innych. Dobrze zna prekursorów i dzisiejszy stan badań nad mową gestów, postaw, wymową rysów twarzy, oczu, nad mimiką, proksemiką. Umie z tych danych wyciągnąć właściwe wnioski, stosować nową teoretyczną problematykę do swoich zagadnień.

Wreszcie ostatni rozdział pracy dotyczy przemian w położeniu literatury i sposobach jej rozumienia. Badaczka analizuje zmiany społecznego zasięgu literatury, a właściwie komunikacji literackiej, analizuje przemiany roli kulturowej i prestiżu literatury. Skupia uwagę na funkcjonalnych modelach literatury występujących i działających w kulturze, opisuje repertuary ról nadawców i odbiorców w kulturze w. XX, omawia społeczne obiegi literatury występujące w tejże kulturze. Przede wszystkim w związku z tym przedstawia, wobec przemian dominującej techniki komunikacyjnej jako audiowizualnej, kształtowanie się nowego kontekstu funkcjonowania społecznego literatury w XX wieku.

Nie ogranicza się jednak tylko do spraw technik komunikacyjnych, do spraw technicznych przeto i formalnych. Bada także przemiany treściowe, przemiany funkcji społecznych, przemiany ideologiczne literatury. Pokazuje, iż literatura rzadziej podejmuje w drugiej połowie XX w. problemy fundamentalne, w mniejszym zakresie spełnia funkcje wzorotwórcze.

Z drugiej strony pokazuje autorka poszerzenie zasięgu literatury przez jej związki ze środkami masowej komunikacji i technikami audiowizualnymi, pokazuje rozwój gatunkowy literatury przez tworzenie dzieł specjalnie przeznaczonych dla środków masowej komunikacji. Omawia obszerniej problematykę adaptacji literatury dla filmu i telewizji. Podkreśla jednak, że nowe gatunki (np. scenariusze) to często nie są pełne dzieła.

Badaczka dobrze zna nową sytuację rynkową, osobliwości nowego typu pism radiowych, drukujących słuchowiska, zna ich nakłady, zasięg społeczny. Dobrze przewiduje tendencje rozwojowe nowych gatunków. Zawartość omawianego rozdziału jest, jednym słowem, bogata, bardzo dobrze, kompetentnie i wszechstronnie sproblematyzowana.

Sądy Maryli Hopfinger są wyważone i ostrożne, porusza ona materie *in statu nascendi*, jeszcze nie zastygłe, ale nie pozwala się oślepić nowości, widzi krytycznie jej braki.

Stefan Żółkiewski

Dorrit Cohn, TRANSPARENT MINDS. NARRATIVE MODES FOR PRESENTING CONSCIOUSNESS IN FICTION. Princeton, New Jersey, 1978. Princeton University Press, ss. X, 332.

Wbrew pozorom tytuł książki nie jest wyrażeniem metaforycznym. Jego dosłowne odczytanie wymaga jednak uchylenia sprzeczności w predykacji, a to z kolei wymaga rezygnacji z części naszej wiedzy o świecie. Dosłowność osiągnięta

zostaje w ten sposób na drodze uznania szczególnej autonomii świata, do którego odsyła tytułowa formuła.

Tytuł książki Cohn wskazuje na świat, w którym obowiązują prawa bynajmniej nie pokrywające się z tymi, które rządzą światem realnym. Niewątpliwym paradoksem jest zatem fakt, że ów szczególny świat może uchodzić za taki, jaki znamy z własnego doświadczenia, że różnica między nimi może stać się niezauważalna. Taka właśnie paradoksalna sytuacja leży, jak pisze Cohn, „w samym sercu narracji realistycznej" (s. 7). Oto bowiem relacja o wewnętrznych przeżyciach postaci jest nieomylnym sygnałem jej fikcyjności, a zarazem stanowi *condicio sine qua non* realistyczności. „Najbardziej realnymi, »najpełniejszymi« postaciami literackimi są te, które znamy najbliżej, zwłaszcza tak, jak nie moglibyśmy znać ludzi w świecie rzeczywistym" (s. 5).

Paradoksalność narracji realistycznej można ująć jeszcze inaczej. Oto „narracja fikcyjna osiąga największe nasycenie »atmosferą realności« w prezentacji samotnej rozmyślającej postaci, która swych myśli nigdy nie zakomunikuje nikomu" (s. 7). Stendhal traktując powieść jako zwierciadło przechadzające się po gościńcu nie czuł się bynajmniej zobligowany do wyjaśnienia, w jakim zwierciadle i na jakim gościńcu dostrzegł refleksje Juliana Sorela (s. 6). „S ł y s z a l n o ś ć czyjegoś głosu w czyjejś świadomości jest jedną z konwencji prozy trzecioosobowej i stanowi składnik ogólnej konwencji przezroczystości fikcyjnych psychik" (s. 77).

Korzystając z tytułowej formuły D. Cohn, można by nadać wspomnianej konwencji formę założenia, w swoisty sposób regulującego proces literackiej komunikacji. Miałoby ono postać zdania: „Przyjmijmy, że psychiki są przezroczyste". Lektura powieści realistycznej narzuca wymóg czytelniczej akceptacji tego właśnie założenia, a w konsekwencji — „zawieszenia niewiary" (s. 162). Do takiego „zawieszenia niewiary" odwoływał się wprost Louis Gillet objaśniając zastosowaną przez Joyce'a technikę prezentacji świadomości. Pisał: „Wyobraźcie sobie pokrywę zdjętą z mózgu człowieka tak, iż możecie ten mózg oglądać wraz z jego funkcjonującym i ciężko pracującym wnętrzem, i wówczas będziecie mieli pojęcie o tym, jak został sportretowany p. Bloom" [1].

Książka Cohn jest pracą o technikach prezentowania świadomości w prozie narracyjnej, technikach, z których każda w swoisty sposób spożytkowuje konwencję „przezroczystości psychik". Podstawę do analiz tworzy blok tekstów z „wieku realizmu psychologicznego" (s. V), tj. z okresu 1850—1950, uzupełniony kilkoma utworami wcześniejszymi i późniejszymi. Wyróżnione przez Cohn metody prezentacji świadmości tworzą szereg typologiczny, co nie oznacza jednak, by autorka rezygnowała z ujęcia historycznego. Sam fakt, że rozpoczyna ona swą pracę od przedstawienia narratorów, którzy unikali penetracji wnętrza postaci (narratorzy Fieldinga, Thackeraya, Balzaka), kończy zaś na monologu wewnętrznym, całkowicie eliminującym narratora (Dujardin, Joyce, Schnitzler), wskazuje, że ciągu typologicznego nie daje się oddzielić od porządku historycznego.

Przedstawienie myśli postaci literackich nie może być rozpatrywane w obrębie najszerzej nawet pojmowanej „prezentacji mowy" (termin Normana Page'a). Nie może, ponieważ wypowiedź mówiona jest zawsze wypowiedzią słowną, słowna natura myśli pozostaje wciąż problemem dyskusyjnym [2]. Cohn nie proponuje, rzecz jasna, własnego rozstrzygnięcia tego problemu, zajmując ostrożne stanowisko,

---

[1] L. G i l l e t, *Joyce's Way*. W zbiorze: *Claybook for James Joyce*. New York 1958, s. 40. Cyt. za: E. G r o d z i ń s k i, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976, s. 153.

[2] Zob. E. G r o d z i ń s k i, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*. Wrocław 1978.

zbliżone do tego, jakie w kwestii literackiej prezentacji psychiki zajęli Lawrence Bowling i Seymour Chatman[3]. Obaj, na potrzeby analizy narracji, wyróżnili dwa rodzaje aktywności mentalnej: powiązaną z językiem i nie związaną z językiem. Rozróżnienie to wspiera eksponowaną wielokrotnie w pracy Cohn tezę o zasadniczej ekwiwalencji dwóch podstawowych metod prezentowania świadomości, tj. pośredniej (w narracji) i bezpośredniej (w monologu wewnętrznym) (s. 56—57, 98, 139—140).

Jest to teza polemiczna. Cohn zdecydowanie sprzeciwia się wartościującemu podejściu do obu metod, wyrażającemu się w przeciwstawianiu metody bezpośredniej metodzie pośredniej i traktowaniu tej ostatniej jako „dziecięcego kroku" (s. 46) w rozwoju literackich technik prezentowania świadomości. Kiedy Frederick Hoffman, Melvin Friedman i Erwin Steinberg łączą metodę pośrednią z prezentacją świadomości kontrolowanej i zracjonalizowanej, „techniki strumienia świadomości" zaś z rejestrowaniem mniej racjonalnych i bardziej „spontanicznych" warstw psychiki, zapominają, że najbardziej bezpośrednia z „technik strumienia świadomości", monolog wewnętrzny, jest *ex definitione* ograniczona do odtwarzania wyłącznie aktywności mentalnej o charakterze językowym (s. 56). Stany i procesy psychiczne nie powiązane z językiem nie mogą być przedstawione bezpośrednio, mogą być jedynie zakomunikowane w narracji. Monolog wewnętrzny góruje więc nad narracją ze względu na stopień bezpośredniości w prezentowaniu świadomości, ustępuje jej jednak ze względu na zakres zjawisk psychicznych, które może rejestrować.

Prezentacja świadomości w narracji uwalnia tę prezentację z ograniczeń językowych postaci. Pozwala bowiem nazywać stany psychiczne, których postać nie umie wyodrębnić lub wyartykułować. Narracja może zatem powiadamiać o przeżyciach postaci, których ona sama z jakichś powodów nie potrafi zwerbalizować (s. 46—48). Przedmiotem przedstawienia w narracji może być ponadto świadomość w stanie snu i wizji halucynacyjnych, może nim być także podświadomość i nieświadomość. Wszystkie stany „przedsłowne" i „podsłowne" pozostają natomiast niedostępne dla metod prezentacji bezpośredniej. Monolog wewnętrzny, w przeciwieństwie do narracji, nie pozwala ponadto na symultaniczne przedstawianie różnych poziomów świadomości. Jakkolwiek wiele wrażeń, odczuć i doznań może współistnieć w psychice postaci równocześnie, słowa mogą być artykułowane jedynie w porządku sukcesywnym, co sugeruje linearny charakter aktywności mentalnej (s. 87).

Gdy pisarz wybiera jedną z dwu podstawowych technik prezentowania świadomości, pozostaje to w istotnym związku z jego poglądami na naturę ludzkiej psychiki. Joyce, który przedstawia psychikę Blooma niemal wyłącznie poprzez jego własne słowa, zdawał się pojmować myślenie jako tożsame z werbalizacją. Prezentując świadomość Leopolda Blooma w momencie najmniejszej kontroli intelektu, Joyce posługiwał się techniką monologu wewnętrznego, nie sugerując w żaden sposób, by strumień myśli bohatera zawierał jakąś inną „materię psychiczną" prócz słów (s. 86). Joyce uzmysławiał sobie ponadto zasadniczą odmienność „języka" podświadomości. W epizodzie *Circe*, przedstawiającym podświadome stany dwojga głównych bohaterów *Ulissesa*, Joyce porzucił realistyczną technikę monologu i zastąpił ją surrealistyczną fantasmagorią dramatyczną (s. 88). W przeciwieństwie do Joyce'a Proust i Musil pojmowali technikę monologu wewnętrznego jako całkowicie fałszywe rozwiązanie problemu prezentacji świadomości. Według Nathalie Sar-

[3] Zob. S. Chatman, *The Structure of Narrative Transmission*. W zbiorze: *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*. Ed. R. Fowler. Oxford 1975, s. 248—249. — M. Friedman, *Stream of Consciousness*. New Haven 1955, s. 342.

raute „cienka kurtyna monologu wewnętrznego” raczej przysłania, niż odkrywa „olbrzymią obfitość doznań, wyobrażeń, odczuć, wspomnień, impulsów, ukrytych działań, których nie może zawrzeć żaden wewnętrzny język” (s. 80).

Przeciwstawianie metody bezpośredniej metodzie pośredniej jest więc, w świetle zreferowanych wywodów Cohn, bezpodstawne. Monolog wewnętrzny nie zastąpi narracji o przeżyciach bohatera. Obie techniki są w równym stopniu formami literackimi, których wartość nie może być określana na skali wierności obrazowania.

W posłowiu do polskiego przekładu *Ulissesa* Maciej Słomczyński wyraźnie deprecjonował pośredni sposób prezentacji świadomości. Stwierdzał: „jeszcze dziś, w chwili kiedy piszę te słowa, przeważająca ilość pisarzy we wszystkich krajach świata nadal używa pełnych, doskonale skonstruowanych literacko i zaopatrzonych w prozatorską interpunkcję zdań dla przekazania czytelnikowi myśli swoich bohaterów, chociaż każdemu z tych autorów wystarczyłby najprostszy eksperyment przeprowadzony na własnej osobie, aby przekonać się, że podczas pracy mózgu ludzkiego rejestracja wrażeń i wniosków odbywa się w zupełnie inny sposób, zanim zostaną one przetworzone w mowę”[4].

Książkę Cohn można odczytać jako polemikę z tak właśnie formułowanym stanowiskiem.

Polemika nie jest jednak głównym składnikiem pracy Cohn, przeciwnie, jest raczej uzupełnieniem, elementem tła, a nie pierwszego planu. Dlatego, choć stale widoczna w rozważaniach, nigdzie nie autonomizuje się do tego stopnia, by mogła zakłócić nader konsekwentny i przejrzysty tok wywodów autorki. Punktem wyjścia w typologii Cohn jest rozróżnienie podstawowych technik prezentacji świadomości: pośredniej, dla której autorka proponuje termin „psychonarracja” („wypowiedź narratora o świadomości postaci”), i bezpośredniej, określonej jako „monolog cytowany” („psychiczna wypowiedź postaci”). Trzecią z wyróżnionych form, łączącą cechy psychonarracji i monologu cytowanego, nazywa Cohn „monologiem relacjonowanym”, definiując go jako „psychiczną wypowiedź postaci pod pozorem wypowiedzi narratora” (s. 13—14).

Nietrudno zauważyć, że dokonane rozróżnienie w przybliżeniu odpowiada tradycyjnemu podziałowi form przytoczeń. Psychonarracja odpowiada przytoczeniu w mowie zależnej, monolog cytowany — przytoczeniu w mowie niezależnej, monolog zaś relacjonowany — formie mowy pozornie zależnej („*style indirect libre*”, „*erlebte Rede*”, „*free indirect speech*”).

Szczególną cechę psychonarracji stanowi jej elastyczność temporalna. Wyraża się ona zdolnością do prezentowania stanów psychicznych o dowolnej rozciągłości czasowej. Tylko w wyjątkowych wypadkach psychonarracja wykorzystywana bywa do rejestrowania stanów mentalnych w całkowitej zgodności z porządkiem czasowym ich zachodzenia. Jej naturalnymi formami są natomiast kondensacja (informowanie o wewnętrznych procesach rozwijających się w długim okresie) i rozciągnięcie (informowanie o momentalnych przeżyciach postaci, krótszych niż relacja o nich) (s. 34, 38). Przeciwstawienie opowiadania opartego na kondensacji i na rozciągnięciu wprowadza Cohn za Eberhardem Lämmertem, podobnie jak rozróżnienie podstawowych typów kondensacji: iteratywnej, duratywnej i sukcesywnej. Forma iteratywna pozwala wskazywać na powtarzalność zjawisk mentalnych („Emma bardzo często myśli o nim”), forma duratywna umożliwia prezentację trwałości pewnych stanów („Emma była przeświadczona, że jest zakochana”). Obie formy „ściągają” czas w celu uwydatnienia w relacjonowanym okresie jego stałego aspektu. Kondensacja sukcesywna rejestruje natomiast zmiany zachodzące stopniowo

---

[4] M. Słomczyński, *Posłowie* w: J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1969, s. 827.

w jakimś przedziale czasowym (s. 35). Ponieważ wszystkie te sposoby manipulowania czasem opowiedzianym wskazują na istnienie narratora zdystansowanego, zdolnego do posługiwania się ujęciami panoramicznymi, psychonarracja oparta na kondensacji rzadko pojawia się w opowiadaniu personalnym. Streszczanie wewnętrznych procesów osiągane jest w tym typie narracji głównie w partiach wspomnień bohaterów (s. 37).

Głównym sposobem uzyskiwania rozciągnięcia czasowego jest użycie „psychoanalogii" (s. 41). Analizując fragment opowiadania Roberta Musila *Dopełnienie miłości*, Cohn zwraca uwagę na rolę, jaką w prezentacji doznań bohaterki, Klaudyny, odgrywają porównania. W scenie podróży pociągiem narrator dwukrotnie sygnalizuje niezdolność bohaterki do uchwycenia i zwerbalizowania jej stanów mentalnych („Nie wiedziała już, o czym myśli", „Nie wiedziała, czemu tak jej się zdaje")[5]. Wykorzystane w psychonarracji porównania i analogie obiektywizują, animalizują i personifikują stany mentalne Klaudyny. Taki typ prezentowania przeżyć zwalnia tempo zdarzeń przez stałe wydłużanie czasu opowiadania względem czasu opowiadanego. Zastosowanie tego rodzaju rozwiązań wprowadza do tekstu pierwiastki antynarracyjne, wzmacniane przez zastępowanie w porównaniach czasu przeszłego teraźniejszym i użycie konstrukcji bezosobowych (s. 43).

Istotnym czynnikiem różnicującym psychonarrację jest rodzaj dystansu między opowiadającym a bohaterem, którego przeżycia stanowią przedmiot relacji. Możliwe do wyodrębnienia są tu dwie sytuacje krańcowe: opowiadanie narratora, który stale podkreśla swą poznawczą przewagę nad bohaterem („typ dysonansowy") i relacja zacierająca wszelkie sygnały takiej przewagi („typ konsonansowy").

Do najbardziej uchwytnych przejawów psychonarracji dysonansowej (Cohn pokazuje ten typ na przykładzie *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna) należą w opowiadaniu uogólnienia oraz wysoce abstrakcyjne słownictwo dla opisu i wyjaśnienia wewnętrznych przeżyć bohatera. Te środki stylistyczne uwypuklają wyższość wiedzy narratora o doznaniach postaci. Poznawcza i językowa przewaga narratora nad bohaterem manifestuje się szczególnie wyraźnie w relacji o tych poziomach świadomości, które nie dają się odtworzyć w systemie słowno-pojęciowym postaci. W psychonarracji dysonansowej język narratora kontrastuje z językiem bohatera w podobnym stopniu jak diagnoza psychiatry ze swobodnymi asocjacjami pacjenta (s. 28).

W konsonansowym typie psychonarracji podkreślana jest zbieżność narratorskiej wiedzy o psychice bohatera z samowiedzą postaci. W analizie *Portretu artysty z czasów młodości* Joyce'a Cohn zwraca uwagę na szczególną „kameleoniczność" narracji, polegającą na ciągłym dostosowywaniu języka opowiadania do wieku i nastroju Stefana Dedalusa. W relacji o przeżyciach bohatera narrator rezygnuje z wyjaśniających komentarzy, unika języka pojęciowego na rzecz konstrukcji metaforycznych, opuszcza wskaźniki referowania („on pomyślał, poczuł, wiedział, że...") (s. 31). Krańcowym przykładem występowania tych tendencji jest w *Portrecie* scena układania przez Stefana villanelli, w której do narracji wnika poetycki język bohatera[6]. Interpretując ten fragment, Cohn sięga po termin Leo Spitzera, „stylistyczne zakażenie". Odnosi go do miejsca, w którym psychonarracja graniczy z monologiem relacjonowanym, tzn. gdzie zachowywana jest sprawozdawcza syntaktyka, lecz styl opowiadania oparty zostaje na idiomatyce postaci.

---

[5] R. Musil, *Dopełnienie miłości*. Przełożyła Z. Rybicka. W: *Zespolenia. Historie nie historie*. Przełożyli Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa 1982, s. 29.

[6] J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Z. Allan. Warszawa 1977, s. 236—237.

Analogiczne rozróżnienie w ramach techniki pośredniej prezentacji świadomości przeprowadza Cohn w narracji pierwszoosobowej. Podobnie jak psychonarracja w powieści trzecioosobowej autonarracja („*Self-Narration*") w formach pierwszoosobowych może powiadamiać o długotrwałych stanach wewnętrznych (za pomocą kondensacji iteratywnej i duratywnej) oraz odtwarzać ich powolne zmiany (za pomocą kondensacji sukcesywnej). Typom dysonansowemu i konsonansowemu odpowiada w narracji pierwszoosobowej dysonansowa i konsonansowa autonarracja („*Dissonant Self-Narration*", „*Consonant Self-Narration*"). W pierwszym przypadku ja-opowiadające podkreśla swą intelektualną wyższość i poznawczą przewagę nad ja-przeżywającym, w drugim — narrator identyfikuje się zupełnie ze swą przeszłością i nie dystansuje się wobec swych dawnych przeżyć (s. 143). Odpowiedniości te nie mogą jednak, zdaniem Cohn, przysłaniać podstawowej różnicy pomiędzy prezentacją świadomości w narracji trzecio- i pierwszoosobowej. Wbrew pozorom pierwszoosobowy narrator ma mniejszy dostęp do swej przeszłości psychicznej niż narrator trzecioosobowy do psychiki swych bohaterów. Retrospekcja w relacji pierwszoosobowej uzależniona jest bowiem od pamięci. Wymóg psychologicznego prawdopodobieństwa narzuca narratorowi konieczność motywowania swej wiedzy, szczególnie wtedy gdy dotyczy ona przeżyć z okresu wczesnego dzieciństwa (Dawid Copperfield wskazuje np. na skłonność do samoobserwacji i szczególnie dobrą pamięć).

Dysonansową autonarrację pokazuje Cohn na przykładzie powieści Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zdaniem badaczki precyzyjne słownictwo nazywające stany mentalne z przeszłości, styl hipotaktyczny, koncentracja na motywacji psychologicznej, okazjonalne ironiczne autocytaty służą w tym utworze podkreślaniu przewagi poznawczej ja-opowiadającego nad ja-przeżywającym (s. 151). Proust doprowadza tu do kulminacji klasyczny model retrospekcji, w której narrator-moralista spoglądający z dystansu na swą psychiczną przeszłość dokonuje jej interpretacji i oceny.

Przeciwstawne wymodelowanie relacji ja-opowiadającego wobec ja-przeżywającego przynosi powieść Hamsuna *Głód*. Konsonansowy typ autonarracji manifestuje się w tym utworze poprzez retrospekcje, które nie łączą się z analizą i uogólnieniem. W narracji *Głodu* nie ma dygresji i objaśniających porównań, tak charakterystycznych dla typu dysonansowego. Opowiadający wyłącznie odtwarza wewnętrzne zdarzenia, zestawia je w sposób luźny, nie dążąc do ich kauzalnego uporządkowania (s. 156, 157).

Psychonarracja dzięki swej elastyczności czasowej, zdolności do ujawniania niejęzykowych form aktywności mentalnej i możliwości bezpośredniego wyrażania oceny stanowi niezmiernie użyteczną technikę odtwarzania świadomości. Monolog wewnętrzny ustępuje jej wprawdzie pod względem uniwersalności zastosowań, w większym jednak stopniu dostarcza odbiorcy iluzji realności, wrażenia, że „czyta myśli" (s. 87). Cohn zwraca uwagę, że termin „monolog wewnętrzny" może być odniesiony do dwu różnych zjawisk, tj. do techniki prezentacji świadomości poprzez cytowanie myśli postaci oraz do gatunku narracyjnego opartego wyłącznie na mowie wewnętrznej bohatera. Pomimo podobieństwa stylistycznego obu zjawisk zachodzi pomiędzy nimi istotna różnica. Cytat myśli jest zawsze mediatyzowany przez głos narratora. Bez względu więc na stopień nowatorstwa epizody *Ulissesa* takie, jak *Proteusz* i *Hades*, są strukturalnie analogiczne do monologów w utworach Stendhala czy Dostojewskiego, a nie — jak zwykło się sądzić — do powieści Edouarda Dujardina *Wawrzyny już ścięto*. W tej ostatniej bowiem myśli głównego bohatera pozostają nie zmediatyzowane (s. 15, 16). Pierwszą z wyróżnionych form proponuje Cohn nazwać „monologiem cytowanym" (*Quoted Monologue*), natomiast drugą — „autonomicznym monologiem wewnętrznym" lub „tekstem (powieścią) monologu wewnętrznego" (s. 17).

Cytowany monolog wewnętrzny jako technika prezentacji myśli wykształcił się około połowy XIX wieku. We wcześniejszych powieściach bohaterowie monologowali głośno i tylko w wyjątkowych okolicznościach. Charakterystykę jednego z rzadkich monologów Toma Jones'a daje tytuł rozdziału: *Rozmowa, którą Tom Jones prowadził z samym sobą*[7]. W utworach Stendhala eksklamacje w samotności nie stanowią już reguły i bywają zazwyczaj motywowane przykrym zwyczajem lub momentami szczególnego poruszenia bohatera (s. 58, 60). Zamilknięcie głosu postaci monologującej zbiegło się ze zmianą rytmu cytowania myśli. Bezpośrednie przytaczanie myśli bohaterów nie ogranicza się u Dostojewskiego do pojedynczych odcinków tekstu (sceny kontemplacji), lecz tworzy stały akompaniament dla relacji o działaniach postaci (s. 61). Tę linię rozwojową kontynuuje także *Ulisses* Joyce'a, gdzie jednorodność tekstu osiągnięta zostaje przez jeszcze ściślejsze zespolenie monologów postaci z reakcją narratora. Brak w narracji słów wprowadzających myśli postaci i jakichkolwiek graficznych sygnałów cytowania w znacznym stopniu utrudnia identyfikację monologów. Identyfikacja taka jest jednak możliwa dzięki zachowaniu przez Joyce'a najbardziej podstawowych, gramatycznych wyróżników monologu (opozycji czasu: przeszłego w narracji i teraźniejszego w monologach, oraz opozycji zaimków: trzecioosobowego i pierwszoosobowego) (s. 62, 63).

Zdaniem Cohn funkcja monologu cytowanego w powieści trzecioosobowej zależy w dużym stopniu od kontekstu, w jakim się pojawia. W narracji auktorialnej monologi wyraźnie sygnalizowane mogą nabierać zabarwienia ironicznego poprzez „dramatyzację złudzeń postaci" (s. 76). W narracji personalnej monologi odgrywają szczególną rolę wtedy, gdy dzięki rozmaitym zabiegom (brak lub dyskretne użycie sygnałów cytowania, zabarwienie języka narracji idiolektem postaci) dochodzi do „dokładnego wymieszania głosów postaci i narratora" (s. 76).

Techniką odpowiadającą monologowi cytowanemu jest forma monologu autocytowanego („*Self-Quoted Monologue*") w narracji pierwszoosobowej. Cytaty myśli, zwłaszcza obszerniejsze, opierają się w narracji pierwszoosobowej na „konwencji doskonałej pamięci" (termin Adama Mendilowa). Według Cohn czytelnikowi znacznie łatwiej „zawiesić niewiarę", gdy opowiadający przywołuje wyglądy rozmaitych miejsc lub odtwarza dialogi, niż wtedy, gdy cytuje własne wypowiedzi (s. 162). Nic dziwnego zatem, że narratorzy „świadomi" („*Self-Aware narrators*") ujawniają niekiedy konwencjonalność i literackość swych zabiegów:

„Ilekroć mówię, Mówiłem sobie to i to [...], wówczas naginam się tylko do wymagań pewnej konwencji, która żąda, żeby kłamać albo milczeć. Bo w istocie wszystko działo się całkiem inaczej"[8].

Technika monologu cytowanego wprowadza w obręb rozważań Cohn problem literackiej reprezentacji mowy wewnętrznej. Pierwszym sygnałem podjęcia tego problemu jest decyzja terminologiczna autorki: rozciągnięcie terminu „monolog cytowany" na wszelkie formy bezpośredniego przytaczania myśli postaci. Decyzja ta uderza swą radykalnością. Oto opatruje się tą samą nazwą zjawiska stylistycznie ogromnie zróżnicowane, począwszy od silnie zintelektualizowanego i składniowo uporządkowanego solilokwium, a na asocjacyjnym i asyntaktycznym monologu wewnętrznym kończąc. Co uzasadnia takie posunięcie? Cohn wyjaśnia: wiele cytatów myśli w powieści przed- i po-Joyce'owskiej łączy w sobie cechy „monologu tradycyjnego" (solilokwium) i „monologu wewnętrznego". Obie formy mogą występować wymiennie na niewielkich nawet odcinkach tekstu, przy czym stopień „spontaniczności" tych odcinków może być oceniany różnie przez różnych interpretatorów.

---

[7] H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa*. Przełożyła A. Bidwell. T. 1. Łódź 1983, s. 199 (ks. VII, rozdz. 2).

[8] S. Beckett, *Molloy*. Przełożyła M. Leśniewska. Kraków 1983, s. 93.

Wspólny termin pozwala ponadto podkreślić dwa podstawowe wyróżniki wszystkich cytatów myśli, tj. wskazanie formą „ja" na osobę myślącą i formą czasu teraźniejszego na moment relacji (lokucji). Obie struktury gramatyczne wyraźnie oddzielają bezpośrednią technikę prezentacji świadomości od innych technik stosowanych w narracji trzecioosobowej (s. 13).

Istnieje, jak się zdaje, jeszcze jeden ważny powód uzasadniający wiązanie ze sobą form monologu tradycyjnego i monologu wewnętrznego. Oto obie formy, pomimo istotnych różnic stylistycznych, łączy aspekt funkcjonalny. Tak solilokwium, jak i monolog wewnętrzny służą prezentowaniu w utworze mowy wewnętrznej bohaterów.

Wprowadzenie do utworu narracyjnego mowy wewnętrznej dokonuje się w podobny sposób jak wprowadzanie rozmaitych innych, pozaliterackich odmian języka, tj. poprzez stylizację. Ani monolog wewnętrzny, ani monolog tradycyjny nie kopiują mowy wewnętrznej, a jedynie przywołują selektywnie niektóre z jej cech. Stylizacyjnego charakteru wszelkich cytatów myśli nie może przysłaniać fakt, że monolog wewnętrzny wykorzystuje elementy mowy wewnętrznej na większą skalę, odbiegając na skutek tego wyraźnie od stylistycznych norm literackiego wypowiadania. Nawet jednak wtedy, gdy — jak w monologach *Ulissesa* — odstępstwo to wydaje się dość duże, nie oznacza ono wcale, by mowa wewnętrzna wnikała do utworu w formie całkowicie surowej. Najbardziej „spontaniczne" i stylistycznie wzburzone partie *Ulissesa* są tylko partiami stylizowanymi, w których rozmaite odchylenia od literackiej normy stanowią umowny środek do prezentacji mowy wewnętrznej. Głosom krytyków, którzy wskazywali na rewolucyjność techniki zastosowanej w *Ulissesie*, zdolnej do wiernego obrazowania mowy wewnętrznej, towarzyszyły stale głosy tych, dla których technika ta po prostu wzbogacała repertuar typowo literackich konwencji. Wyndham Lewis stwierdzał wprost: „On [tj. Bloom] myśli w słowach [...] w sposób tak bardzo nierzeczywisty z punktu widzenia precyzyjnego dogmatu naturalistycznego, jak np. monolog Hamleta" [9].

Trudno o bardziej zaskakujące zestawienie. Z jednej strony bohater powieści ukazującej „zwyczajny umysł w zwyczajnym dniu", z drugiej — bohater wykorzystujący tradycyjną formę monologu. A jednak zestawienie to wydaje się niesłychanie trafne. W obu wypadkach mowa wewnętrzna stanowi istotny składnik wypowiedzi literackiej i w obu wypadkach zjawia się w utworze na zasadzie stylizacji. Monologi Hamleta i monologi Leopolda Blooma odwołują się do tego samego wzorca stylistycznego i korzystają z niego w sposób równie umowny. Jeśli istnieją więc pomiędzy tymi formami różnice (a bezsprzecznie istnieją), to wynikają one wyłącznie ze zmiany konwencji, a nie z rzekomego ich odrzucenia w powieści Joyce'a. Nie ulega bowiem wątpliwości, że tym, co przesądza o uznaniu solilokwiów Hamleta i monologów wewnętrznych Blooma za literackie reprezentacje mowy wewnętrznej, jest nie tyle ich podobieństwo do tej mowy, ile właśnie konsekwencja. Tak jak w innych przypadkach stylizacji wypowiedź literacka może nieraz bardzo daleko odbiegać od stylistycznych cech wzorca, a mimo to pozostawać w całkowitej zgodzie z wymogami — by użyć szacownego terminu Wacława Borowego — „realizmu dykcji".

Stanowisko Cohn jest inne. Autorka wskazuje wprawdzie na to, że fragmentaryczność składni, rytmiczne *staccato*, niespójność wyobrażeń składają się na jedną z wielu literackich odmian „monologu cytowanego", w monologach *Ulissesa* dostrzega jednak destrukcję norm artystycznych podejmowaną w celu „wierniejszej imitacji rzeczywistości" Joyce, zdaniem Cohn, zrywa z przedstawieniem myśli

---

[9] W. Lewis, *Time and Western Man*. New York 1928, s. 104—105. Cyt. za: Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 154.

jako „mowy-bez-dźwięku" („*speech-minus-sound*"), co w efekcie prowadzi do tego, że bohaterowie jego powieści myślą i wypowiadają się inaczej (s. 93). Podobieństwo Joyce'owskich monologów do modelu mowy wewnętrznej opisanego przez Lwa Wygotskiego (predykatywność, „nieprzezroczystość" semantyczna) skłania z kolei do pytania o źródła tej zbieżności. Odpowiedź, jaką Cohn proponuje, obciążona jest grzechem genetyzmu: jeśli założymy, że Joyce, tak jak inni wielcy psychologiści, posiadał szczególny dar introspekcji, wolno przyjąć, że mógł on na podstawie samoobserwacji dojść do tych samych ustaleń co Wygotski (s. 97).

Odpowiedź to chyba nieoczekiwana w książce, której autorka wydaje się szczególnie wyczulona na konwencjonalność wszelkich form literackiego mówienia. Nieoczekiwana chociażby w kontekście późniejszych uwag o literackich tradycjach spokrewnionego stylistycznie z monologiem wewnętrznym monologu autonomicznego (literatura konfesyjna, narracja oparta na wspomnieniach, powieść-dziennik, powieść epistolarna, narracja dygresyjna, esej, poemat prozą, monolog dramatyczny, monolog sceniczny) (s. 174—175). Podobieństwo monologów *Ulissesa* z modelem mowy wewnętrznej Wygotskiego interpretuje Cohn w duchu toposu: powieść-zwierciadło. Oto Stendhalowskiemu zwierciadłu po raz pierwszy udało się osiągnąć gościniec prowadzący w głąb duszy jednostki. Nie ma takiego zwierciadła, sugeruje Cohn, ale gdyby było, zarejestrowałoby dokładnie to, co zarejestrował w swych monologach Joyce.

Koncentrując się na zbieżnościach, Cohn pomija zupełnie różnice, jakie dzielą Joyce'owskie monologi od modelu mowy wewnętrznej. A są to różnice niesłychanie istotne. Występują one nie tylko w monologach o wysokim stopniu dyskursywności, lecz także w partiach najbardziej „spontanicznych". Analizując monolog Molly Bloom z ostatniego epizodu *Ulissesa* (paradygmat monologu autonomicznego w ujęciu Cohn), Eugeniusz Grodziński dostrzegł zasadnicze rozbieżności pomiędzy mową wewnętrzną i jej literacką transpozycją. Monolog Molly Bloom odznacza się, zdaniem badacza, niezmierną rozwlekłością. W przeciwieństwie do mowy wewnętrznej zbudowany jest on nie z samych predykatów, lecz ze zdań, które, choć składniowo niepoprawne, zawierają nie tylko podmioty i orzeczenia, ale często także składniki drugorzędne [10]. W konkluzji swych rozważań Grodziński sięga po sąd Erwina Steinberga, według którego Joyce nie reprodukował myślenia, lecz jedynie symulował strumień świadomości. Pisał Steinberg: „W istocie czysty strumień świadomości byłby trudny, jeżeli nie niemożliwy do czytania: byłby on bowiem nagromadzeniem obrazów psychicznych, wrażeń i spostrzeżeń, czytelnik zaś byłby w tym mało zorientowany albo i wcale by się nie orientował" [11].

Zsumujmy: Cohn nazywając jednym terminem różne formy bezpośredniego przytaczania myśli („monolog cytowany"), nie dostrzega, że uzasadnienia dla tego posunięcia dostarcza konwencjonalny charakter wszelkich cytatów mentalnych (konwencjonalny nie tylko w takim sensie, na jaki wskazuje formuła tytułowa). Ewolucję monologu wewnętrznego widzi autorka jako proces w zasadzie jednokierunkowy, prowadzący do pogłębiania różnic pomiędzy mową zewnętrzną i wewnętrzną postaci (s. 89). W efekcie monolog wewnętrzny staje się dla autorki zjawiskiem stylistycznie interesującym jedynie w tym stopniu, w jakim porzuca on model języka kolokwialnego i próbuje naśladować język niesłyszany (s. 90). A przecież ewolucję monologu cytowanego można analizować jedynie w porządku przekształceń, jakim ulegała literacka konwencja. Zarówno wtedy, gdy myśli postaci stylistycznie nie różnią się od ich głośnych wypowiedzi (np. w powieściach Jane Aus-

---

[10] Zob. G r o d z i ń s k i, *Mowa wewnętrzna*, s. 151, 152.

[11] E. R. S t e i n b e r g, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulisses"*. Pittsburgh 1973, s. 255. Cyt. za: G r o d z i ń s k i, *Mowa wewnętrzna*, s. 158.

ten), jak i wtedy gdy różnią się w sposób zdecydowany (np. w powieściach Ernesta Hemingwaya), pozostajemy bowiem w obrębie literackiej konwencji. W obu wypadkach mowa wewnętrzna przenika do utworu wyłącznie na zasadzie stylizacji. O tym zaś, jakie rozwiązanie językowe uzna się za formę naśladowania mowy wewnętrznej, rozstrzyga tylko konwencja.

Trochę zaskakująco w kontekście zaprezentowanego powyżej stanowiska autorki brzmi teza o podporządkowaniu monologu w powieści realistycznej regułom „mimetyzmu formalnego" (s. 89). Michał Głowiński rozpatrując problem *mimesis* językowej zwrócił uwagę na wyjątkowość sytuacji, gdy wypowiedź literacka odwołuje się do mowy wewnętrznej. Wyjątkowość ta wiąże się z faktem, że trudno wskazać „społecznie funkcjonujący sposób mówienia", który stanowiłby w takim przypadku przedmiot literackiego naśladowania [12]. Czy jednak oznacza to, że problem sprowadza się tu do empirycznej nieuchwytności naśladowanego wzorca?

Nie ma wątpliwości, że mowa wewnętrzna jest zjawiskiem trudniej uchwytnym niż mowa dialogowa. Zwraca na to uwagę także Cohn. Potoczne doświadczenie dostarcza nam nieskończonej ilości empirycznych wzorców, do których mogą być odnoszone literackie dialogi, jak jednak określić prawdopodobieństwo języka, dla którego nie istnieją żadne „słyszalne modele"? (s. 89). Czy to oznacza, że owe „słyszalne modele" nie mogą być jakoś zrekonstruowane? Czy modele te mają swój aspekt społeczny?

Odpowiedzi na te pytania szukać chyba trzeba w ontogenezie mowy wewnętrznej. Prace Wygotskiego nad stosunkiem mowy do myślenia nawiązywały, jak wiadomo, do spostrzeżeń Jeana Piageta dotyczących natury mowy egocentrycznej. Mowa egocentryczna, zdaniem Piageta, pojawia się u dziecka w wieku około trzech lat i zanika w wieku lat sześciu—siedmiu. Różnią ją od późniejszej mowy „uspołecznionej" rozmaite właściwości, z których najistotniejszą jest brak funkcji komunikacyjnej. Proces socjalizacji sprowadza się w ujęciu Piageta do stopniowego wypierania niekomunikacyjnej mowy egocentrycznej i zastępowaniu jej spełniającą funkcję komunikacyjną mową „uspołecznioną". W swojej krytyce stanowiska Piageta Wygotski wskazał na genetyczną pierwotność mowy zewnętrznej. Przyjęcie odwrotnego rozwiązania prowadziłoby bowiem do akceptacji tezy, że rozwój mowy dziecka, podobnie jak jego rozwój umysłowy, odbywa się w sposób samorzutny, niejako „od wewnątrz". Mowa egocentryczna, genetycznie wtórna, zdaniem Wygotskiego, nie zanika w procesie rozwoju, lecz jedynie zmienia swą formę i staje się mową wewnętrzną jednostki [13].

Myśl o pierwotności mowy społecznej na kilka lat przed opublikowaniem pracy Wygotskiego sformułował wyjątkowo dobitnie Michaił Bachtin. W książce *Marksizm i fiłosofija jazyka* pisał: „słowo musiało się najpierw zrodzić i dojrzeć w procesie społecznego komunikowania się organizmów, aby następnie wejść w organizm i stać się słowem wewnętrznym" [14]. W ujęciu Bachtina jednostka nie tworzy języka wewnętrznego, lecz przejmuje go z zewnątrz w procesie socjalizacji: „mowa

---

[12] Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej.* „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 4, s. 70.

[13] Zob. L. S. Wygotski, *Myślenie i mowa.* W: *Wybrane prace psychologiczne.* Tłumaczyli E. i J. Fleszerowie. Redakcja naukowa E. Franus. Warszawa 1971.

[14] W. N. Wołoszynow, *Marksizm i fiłosofija jazyka. Osnownyje problemy socyołogiczeskogo mietoda w naukie o jazykie.* Leningrad 1929. Cyt. za: W. Iwanow, *Znaczenie myśli Michała Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki.* W antologii: *Bachtin. Dialog — język — literatura.* Redakcja: E. Czaplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 430 (tłum. W. Grajewski).

wewnętrzna jest tak samo produktem i wyrazem stosunków społecznych jak mowa zewnętrzna"[15]. Fakt, że mowa wewnętrzna posiada pewne swoistości w stosunku do mowy zewnętrznej, nie może przysłaniać istotnych związków, jakie zachodzą pomiędzy obiema formami używania języka. Jeśli mowa wewnętrzna nie stanowi sfery autonomicznej, w pełnym tego słowa znaczeniu prywatnej, ale przeciwnie, pozostaje pod stałym wpływem mowy zewnętrznej, znaczy to, że wszelką indywidualną ekspresję mediatyzuje nieuchronnie czynnik społeczny. „Indywidualny akt mowy (w ścisłym tego słowa znaczeniu »indywidualny«) — powiada Bachtin — to »*contradictio in adiecto*«"[16]. W szczególności nie można zignorować sytuacji, gdy mowę wewnętrzną kształtuje swoisty typ dyskursu społecznego, tj. literatura[17]. Taką sytuację ilustruje przykład tytułowej bohaterki powieści Flauberta, Emmy Bovary.

Genetyczny związek mowy wewnętrznej z mową dialogową („społeczną") i niewątpliwy wpływ samej literatury na kształt mowy wewnętrznej sprawiają, że „słyszalny model" tej ostatniej wydaje się mimo wszystko dostępny. Jak można sądzić, istotną rolę w obiektywizowaniu tego modelu odgrywa właśnie literatura. Punktem odniesienia dla literackiego naśladowania mowy wewnętrznej jest nie tyle jakiś jeden, uniwersalny model tej mowy (takie stanowisko zajmuje Cohn, s. 90), ile jej społeczne wyobrażenie, formowane także przez literaturę.

Inaczej nieco rysuje się sprawa naśladowania — jak to określił Michał Głowiński — „mówienia mową wewnętrzną". Inaczej dlatego, że nie istnieje przecież nic takiego jak „wypowiedź w mowie wewnętrznej" czy „tekst mowy wewnętrznej". „Człowiek posługuje się mową wewnętrzną zawsze, ilekroć jest przytomny (i nie mówi głośno), aż do swej śmierci" — pisze Grodziński[18]. Bachtin określał status mowy wewnętrznej bardzo podobnie: „Aktualizacja zewnętrzna wypowiedzi jest jak wyspa, wyłaniająca się z bezbrzeżnego oceanu mowy wewnętrznej [...]"[19]. Dorzućmy do tego klasyczny już James'owski termin: „strumień świadomości", a otrzymamy obraz zjawiska, którego natura sprzeczna jest z naturą tekstu. Mowa wewnętrzna nie tworzy tekstu, gdyż brak jej właściwych tekstowi ograniczeń, trudno bowiem za takie uznać ograniczenia ściśle biologiczne. „Mimetyzm formalny" osiągnąć można w monologu literackim jedynie w szczególnych okolicznościach.

Cohn określa te okoliczności, kiedy zwraca uwagę, że najbardziej naturalnym zakończeniem „monologu autonomicznego" jest zaśnięcie bohatera natomiast jego przebudzenie stwarza najnaturalniejszy początek dla tego typu tekstu (s. 220). Większość monologów autonomicznych rozpoczyna się *in mediam mentem*, co daje odbiorcy wrażenie braku początku (s. 221), przecięcia ciągłego procesu myślowego w absolutnie przypadkowym momencie (s. 242). Kiedy podmiot monologu zasypia, najbardziej logicznym zakończeniem wydaje się formuła „*et cetera*", sugerująca, że *perpetuum mobile* świadomości rozciąga się poza ostatnie wydrukowane słowo (s. 243). We wszystkich przypadkach — zdaniem Cohn — przyszłość ukazywana jest w monologu autonomicznym jako otwarta (s. 244). Otwartość monologu auto-

---

[15] W. N. Wołoszynow, *Friejdizm*. Moskwa—Leningrad 1927. Cyt. z antologii: *Bachtin*, s. 66—67 (tłum. A. Szarłat-Kierlańczyk).

[16] W. N. Wołoszynow, *Marksizm i fiłosofija jazyka*. Wyd. 2. Leningrad 1930. Cyt. jw., s. 103 (tłum. J. Aulak, M. Dobrogoszcz).

[17] P. N. Miedwiediew, *Formalnyj mietod w litieraturowiedienii*. Leningrad 1928. Cyt. jw., s. 270 (tłum. E. Czaplejewicz).

[18] Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 13.

[19] Wołoszynow, *Marksizm i fiłosofija jazyka*, wyd. 2. Cyt. z antologii: *Bachtin*, s. 101 (tłum. J. Aulak, M. Dobrogoszcz).

nomicznego można w tych wypadkach uważać za swoiste naśladowanie „otwartości" mowy wewnętrznej.

Tej ostatniej tezy Cohn nie formułuje, daje się ona jednak ekstrapolować z rozważań autorki. Teza ta stwarza dodatkową przesłankę dla przeciwstawienia: monolog cytowany — monolog autonomiczny. Obie techniki dają możliwość naśladowania mowy wewnętrznej, różnią się jednak zdolnością do oddawania jej zasadniczej cechy, tj. ciągłości. Otwarty monolog autonomiczny spełnia tę funkcję samodzielnie, monolog cytowany wspierają w tym inne techniki prezentowania świadomości, głównie psychonarracja.

Problem literackiej reprezentacji mowy wewnętrznej powraca w książce Cohn w partiach poświęconych trzeciemu z wyróżnionych przez autorkę sposobów prezentacji świadomości, tj. monologowi relacjonowanemu (*Narrated Monologue*). Nazwę „monolog relacjonowany" odnosi Cohn w przybliżeniu do rozwiązań stylistycznych określanych jako „*style indirect libre*", „*erlebte Rede*" („mowa pozornie zależna"). W przybliżeniu, gdyż — jak zauważa — zakres zjawisk, do których stosuje się te terminy, ogromnie się rozrósł. Formuła „*style indirect libre*" stała się np. u Tzvetana Todorova synonimem wszelkich form narracji prowadzonej z perspektywy postaci („*vision avec*" w terminologii Jeana Pouillona) (s. 109, 110). Cohn pojmuje termin „monolog relacjonowany" węziej niż „narracja personalna", rezerwując go wyłącznie do tych form opowiadania, które dotyczą (potencjalnego) monologu postaci (s. 110). Monolog relacjonowany zjawia się zatem jedynie wtedy, gdy zbieżności perspektyw oglądu towarzyszy „współbrzmienie" głosów narratora i postaci. Technice tej odpowiada zatem nie formuła „*vision avec*", lecz „*pensée avec*" (s. 111).

Definicję monologu relacjonowanego opiera Cohn w dużym stopniu na rozróżnieniu Gerarda Genette'a: „*voice*" („kto mówi?") — „*vision*" („kto patrzy?"). Genette zwrócił uwagę, że osoba, która postrzega zdarzenia, nie musi być zarazem tą, która je werbalizuje. Narrator może bowiem ograniczać swe możliwości percepcyjne do możliwości postaci, nie rezygnując przy tym ze swych przywilejów językowych [20]. Monolog relacjonowany charakteryzują, według Cohn, dwa wyróżniki: przedmiot (aktywność językowa postaci, monolog) i sposób prezentacji (w języku postaci przy zachowaniu gramatycznej zależności od wypowiedzi narratora). Pierwszy pozwala wydzielić tę formę w obrębie relacji ograniczonej do możliwości percepcyjnych postaci („*vision*"), drugi pozwala przeciwstawić tę technikę prezentacji świadomości dwóm pozostałym, tj. psychonarracji (zwłaszcza o typie dysonansowym) i monologowi cytowanemu.

W monologu relacjonowanym dwa szeregi językowe, tj. wewnętrzna mowa postaci i narracyjna relacja, łączą się w jeden, tak że ten sam ciąg zdaje się przepływać przez świadomości opowiadającego i postaci. Skoro monolog relacjonowany wiąże się z naśladowaniem w narracji mowy wewnętrznej, sytuacja taka dopuszcza dwie możliwości: całkowitą identyfikację narratora z postacią lub niby-identyfikację, która prowadzi niekiedy do karykaturowania. Oznacza to, że istnieją dwa krańcowo różne typy monologu relacjonowanego: empatyczny i ironiczny (s. 116—126).

Monolog relacjonowany nie zawsze daje się łatwo wydzielić z kontekstu narracyjnego. Szczególna trudność zachodzi wówczas, gdy monolog relacjonowany oddaje sam proces percypowania i werbalizowania przez postać otaczającej ją sytuacji (s. 132—133). W takim wypadku funkcja monologu relacjonowanego w większym stopniu polega na prezentowaniu sceny niż na rejestrowaniu świa-

---

[20] Zob. S. S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981, s. 37.

domości postaci (s. 133). Tę specyficzną formę opowiadania nazywa Cohn „relacjonowaną percepcją" („*narrated perception*" — termin R. J. Lethcoe'a).

Monologowi relacjonowanemu odpowiada w narracji pierwszoosobowej forma monologu autorelacjonowanego (*Self-Narrated Monologue*). W monologu autorelacjonowanym stosunek ja-odpowiadającego do ja-przeżywającego przypomina stosunek narratora do postaci w narracji personalnej. Narrator chwilami identyfikuje się ze swym przeszłym „ja", rezygnując z czasowego dystansu i przywileju poznawczego na rzecz dawnego stanu dezorientacji i niezdecydowania (s. 167). Monolog autorelacjonowany, przez zatarcie wszelkich sygnałów przytaczania, nadaje ja-przeżywającemu rolę dominującą w tekście (s. 170).

Technika odtwarzania mowy wewnętrznej, którą Cohn nazwała monologiem relacjonowanym (monologiem autorelacjonowanym), uzmysławia w efekcie niezmiernie skomplikowany charakter układu: narracja — przytoczenie.

Książka Cohn jest pracą teoretycznoliteracką bardzo ważną. Ważną m.in. dlatego, że pozwala ujrzeć w nowym świetle strukturę tak podstawową dla form narracyjnych, jaką jest przytoczenie. Cohn rozpatruje w swej książce szczególny typ wypowiedzi, a mianowicie wypowiedzi prezentujące rozmaite przejawy aktywności psychicznej. Jedynie wtedy, gdy aktywność ta ma charakter językowy (mowa wewnętrzna), możliwe staje się wykorzystanie w opisie tradycyjnych kategorii przytoczenia (przytoczenie w mowie zależnej, niezależnej, pozornie zależnej) (s. 10—11). Czy zatem prezentacja niejęzykowej aktywności mentalnej podpada pod kategorię przytoczenia? Czy przytoczeniem jest forma relacjonowanej percepcji, rejestrująca postrzeganie przez bohatera otaczającej go sytuacji i upodobniona do obiektywnego sprawozdania? Czy psychonarracja jest przytoczeniem w sytuacji, gdy nic nie wskazuje na naturę (językową czy niejęzykową) prezentowanych stanów?

To tylko niektóre z pytań, do których postawienia skłania niezmiernie interesująca i problemowo bogata praca Dorrit Cohn.

Wojciech Tomasik

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 4
PL ISSN 0031-0514

IGNORATIO ELENCHI

KILKA UWAG O RECENZJI MIECZYSŁAWA INGLOTA

„Pamiętnik Literacki" opublikował w zeszycie 3 z 1985 r. recenzję mojej książki *Metodologia dydaktyki literatury*, pióra Mieczysława Inglota. Recenzja ta — jak to niżej pokażę — wykazuje niemal całkowite niezrozumienie mego tekstu, a nadto zawiera znaczną ilość tendencyjnych przeinaczeń, opuszczeń i wysoce dyskusyjnych, delikatnie mówiąc, twierdzeń, które mogą wprowadzić w błąd Czytelnika. Konieczne wydaje się zatem sprostowanie.

1. Już na wstępie rzeczonej recenzji Inglot twierdzi, iż książka moja poświęcona jest „statusowi dydaktyki literatury". Jest to pogląd tylko w części prawdziwy, faktycznie bowiem problemem tym zajmuję się tylko w pierwszym rozdziale.

2. Z pozycji znawcy mego dorobku naukowego M. Inglot stwierdza, iż omawiana publikacja „nie wnosi wiele nowego do znanych już z innych publikacji twierdzeń Pasterniaka". Chciałbym zauważyć, iż wiele zagadnień podjąłem w tej pracy po raz pierwszy, np. zagadnienia: relacji między teorią a praktyką kształcenia literackiego, niewspółmierności współczesnych teorii nauczania, metodologicznych podstaw konstrukcji programu nauczania literatury. Poświęcone są im całe rozdziały książki, trudno więc było ich nie zauważyć. Tymczasem zostały one całkowicie pominięte w obszernym przeglądzie treści mojej pracy.

3. Mija się z prawdą pogląd Inglota, że „Pasterniak poświęcił swoją uwagę niemal wyłącznie opisowi sytuacji i statusu [!] dydaktyki literatury wobec innych dyscyplin badawczych". Wspomniałem wyżej o podjęciu w recenzowanym tekście innych teoretycznych i metodologicznych problemów badawczych, dodam jeszcze, że zająłem się także skomplikowanym problemem zasad i metod nauczania, uzasadniając, iż są one przekształceniami tzw. twierdzeń projektujących, wyjaśnieniem stosunku dydaktyki literatury do literaturoznawstwa, niektórymi kontrowersjami związanymi ze szkolną interpretacją dzieł literackich, odmiennością przedmiotu badań naukowych literaturoznawstwa i dydaktyki literatury, krytyką tendencji, które między innymi reprezentuje Inglot, wpisujących dydaktykę literatury w teorię komunikacji literackiej i poetykę odbioru, a także innymi problemami, hipotezami i twierdzeniami, których nie sposób tutaj wyliczyć.

4. Nie jest prawdą, że utożsamiam „stopień unaukowienia" dydaktyki literatury ze „świadomością metodologiczną", jak wynika to ze sformułowania Inglota: „uzależniając tę rangę od stopnia unaukowienia, czyli świadomości metodologicznej". Natomiast przy okazji gratuluję Inglotowi oryginalności poglądu metodologicznego.

5. Tylko częściowo zgodne jest z prawdą stwierdzenie, że nawiązuję do poznawczych tradycji heglizmu. Bezpośrednio w tekście, jak też w licznych przypisach powołuję się na epistemologię historyczną i teorię stadialnego rozwoju nauki Jerzego Kmity, a stosunek tych koncepcji do heglizmu można — jak sądzę — określić jako relację korespondencji istotnie korygującej.

6. Najzupełniej zmyślone jest zdanie Inglota, iż — według moich poglądów —

dydaktyka literatury jest „zdolna do przewidywania wyników projektowanych przez siebie badań". Czy w tej sytuacji warto by było prowadzić jakieś badania?

7. Nie mam żadnego wpływu na sposób odbioru twierdzeń idealizacyjnych. Nie mam także zamiaru twierdzić, że Inglot nie odbiera ich ogólnikowo.

8. Wymienione przeze mnie trzy sposoby uprawiania dydaktyki literatury nie są tak jednoznacznie zhierarchizowane w planie diachronicznym, jak twierdzi Inglot. W przejściowym bowiem stadium rozwoju dydaktyki literatury, w jakim obecnie — moim zdaniem — znajduje się ta dyscyplina naukowa, występują one synchronicznie. Dobrym tego przykładem są np. prace Stanisława Bortnowskiego, Zbigniewa Książczaka czy ostatnio Mieczysława Inglota, uprawiających „dydaktykę uproszczonego literaturoznawstwa", obok prac Urszuli Krauze, Karola Lausza, Władysława Słodkowskiego, Mieczysława Łojka, Edwarda Biłosa, Jana Polakowskiego, Henryka Kurczaba czy Bożeny Chrząstowskiej [1], uprawiających różne warianty nauczania systemowego, którego prekursorem był — co pokazuję — Kazimierz Wóycicki. Nawiasem dodam, że polemikę z koncepcjami Inglota, którą podjąłem na s. 136 mojej książki, ten ostatni kwituje w recenzji całkowitym milczeniem.

9. Inglot opowiada się za opisowym i indukcyjnym uprawianiem dydaktyki literatury i często strofuje mnie za pomijanie empirii w sensie najzupełniej dosłownym. Czyżby nie wiedział, że metodologię można uprawiać także normatywnie, a empiryczny dorobek dydaktyki literatury — tak przecież niewielki — ujmować syntetycznie?

Nie rozumiem, dlaczego u podstaw badań metodologicznych powinny się znaleźć tylko prace wymienionych przez Inglota dydaktyków literatury, tj. Bożeny Chrząstowskiej, Jana Polakowskiego, Zenona Urygi, Władysława Dynaka, Ewy Gutmejer i — oczywiście — artykuły Mieczysława Inglota, nie należy zaś uwzględnić np. badań Karola Lausza, Władysława Słodkowskiego, Bolesława Pękali, Mieczysława Łojka, Urszuli Krauze, Janusza Marchewy, Barbary Bogołębskiej, Edwarda Biłosa, Stanisława Fryciego i innych, których recenzent nie uważał za stosowne wymienić.

10. Inglot zdaje się nie rozumieć, co znaczy podtytuł mojej książki *Wprowadzenie*, zresztą taki sam jak w książce Lausza z 1970 roku. Zdaje się także nie wiedzieć, że „dylemat" o odrębności dydaktyki literatury i dydaktyki języka został już dawno rozstrzygnięty, o czym pisze Lausz w numerze 9 „Polonistyki" z r. 1985, gdzie Inglot po raz drugi — z nie mniejszą namiętnością — wytacza wobec mojej książki podobne zarzuty jak w „Pamiętniku Literackim".

11. Tezę o słabym metodologicznym zaawansowaniu nauk humanistycznych, w tym także literaturoznawstwa, nie ja pierwszy wysunąłem. Ma ona bardzo długie tradycje, których z braku miejsca nie można nawet pobieżnie omówić. Przypomnę, że jeszcze nie tak dawno Jerzy Kmita pisał „o czarnoksięstwie humanistów". Poglądy te podzielam.

12. Nadal twierdzę, że lepiej będzie dla nauczycieli ze względu na efekty ich pracy, gdy sięgną oni bezpośrednio do dzieł wybitnych teoretyków i historyków literatury — do czego byli wdrożeni na studiach — niż do niektórych prac „metodycznych", upraszczających wiedzę o literaturze, a często nawet ją zniekształcających. Twierdzę również, iż w teorię kształcenia literackiego powinna być wpisana wiedza literaturoznawcza, co wcale nie przeczy memu postulatowi poznawania najwybitniejszych dzieł literaturoznawczych bezpośrednio przez nauczycieli. Wpisywanie bowiem owej wiedzy literaturoznawczej w teorię dydaktyczną sterowane jest określonymi dyrektywami metodologicznymi, bynajmniej nie zakładającymi, by cała wiedza literaturoznawcza, w tym także faktograficzna, w teorię ową była faktycznie lub potencjalnie na różnych jej poziomach wpisana.

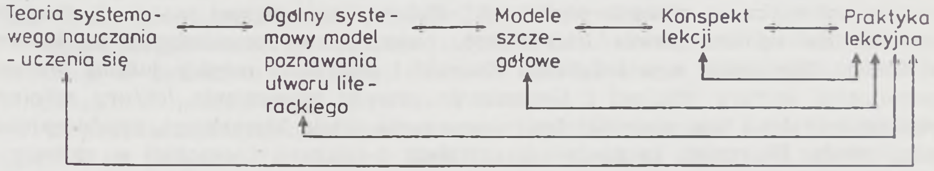
[1] B. Chrząstowska, *Kształcenie literackie w klasie VII*. Warszawa 1984.

13. Nieprawdziwy jest pogląd o moim dążeniu do „redukcji znaczenia literaturoznawstwa", jak niezbyt jasno pisze Inglot — ani też umniejszania roli „powiązań między tą dziedziną wiedzy a dydaktyką literatury" Trzeba mieć dużo złej woli, by tak twierdzić po przeczytaniu chociażby rozdziału *Literaturoznawstwo a dydaktyka literatury*, który otwierają następujące słowa: „Bez literatury nie byłoby literaturoznawstwa, bez literatury i literaturoznawstwa nie byłoby dydaktyki literatury. Związek dydaktyki literatury z literaturoznawstwem i literaturą wydaje się niezaprzeczalny, chociaż był i jest różnie rozumiany. Dla jednych dydaktyka literatury pozostaje tylko literaturoznawstwem stosowanym, dla drugich jest zbiorem uproszczonej wiedzy o literaturze, dla jednych jest samodzielną nauką, inni odmawiają jej rangi oddzielnej dyscypliny. Wszystkie te spory, które szerzej omówiono w innym miejscu, najściślej wiążą się z różnymi sposobami rozumienia relacji między literaturoznawstwem a dydaktyką literatury; relacji tyle kontrowersyjnej, co słabo dotąd zbadanej".

W pracy swojej uzasadniam aż nadto wyraźnie — jak sądzę — że w teorii kształcenia literackiego nie można budować wyłącznie na podstawie wiedzy literaturoznawczej. Jednocześnie wyrażam pogląd, że sformułowanie „literaturoznawcza orientacja w dydaktyce literatury" już z logicznego punktu widzenia jest błędne.

Ponieważ zarzuty wyartykułowane wyżej przez Inglota, w szczególności zarzuty dotyczące luźnego związku teorii systemowego nauczania literatury z literaturoznawstwem, stawiane są dość często, chciałbym w największym skrócie jeszcze raz wyjaśnić swoje stanowisko w tej sprawie. Możliwe to będzie tylko wtedy, gdy przypomnimy omówione w *Metodologii dydaktyki literatury* relacje między teorią kształcenia literackiego a praktyką szkolną, które recenzent pomija, gdyż nie godzą się one z krytyczną oceną mojej książki. A oto nieco przydługi (obejmujący s. 118—119) fragment mojej pracy:

„Zależności między teorią a praktyką systemowego nauczania—uczenia się literatury można zilustrować za pomocą następującego schematu:



Ogólny systemowy model poznawania dzieła literackiego w szkole jest modelem »idealizacyjnym«. Przedstawione w nim dyrektywy dydaktyczne, dotyczące czynności nauczyciela i uczniów w procesie poznawania utworów, abstrahują od konkretnych tekstów literackich (np. *Dziadów* A. Mickiewicza) i konkretnych uczniów (np. uczniów klasy V Szkoły Podstawowej nr 7 w Zielonej Górze). Modele szczegółowe są konkretyzacjami modelu ogólnego. Uwzględniają one wyraźnie określony przedmiot poznania, np. *Lalkę* B. Prusa. Dopiero w konspekcie lekcji, który pisze nauczyciel, uwzględnić można zdolności, potrzeby i możliwości uczniów, a także różne zewnętrzne czynniki determinujące przebieg procesu dydaktycznego (np. zasób i rodzaje środków dydaktycznych w danej szkole). Na lekcji nauczyciel realizuje t w ó r c z o projekty czynności dydaktycznych zaplanowane wcześniej i zapisane w konspekcie lekcji".

Jak widać w przytoczonym tekście, wyraźnie odróżniam modele lekcji od konspektów lekcji. Te pierwsze stanowią teoretyczny fundament tych drugich. Wychodzę z założenia, że badacz nie powinien tak dalece ingerować w proces twórczej pracy nauczyciela, by pisał za tegoż konspekty lekcji. Inne stanowisko w tej sprawie zajmują „dydaktycy uproszczonego literaturoznawstwa". Prowadzi to do schematycznego powielania propozycji lekcyjnych (konspektów) niezależnie od niepowta-

rzalnych zewnętrznych i wewnętrznych warunków determinujących działalność dydaktyczną. Konspekt lekcji i lekcja — to dziedziny twórczości zarezerwowane wyłącznie dla nauczyciela. Natomiast konstrukcja teorii dydaktycznych jako systemów twierdzeń naukowych oraz ich praktycznych konsekwencji, czyli systemów dyrektyw dydaktycznych o mniejszym lub większym poziomie ogólności, które nazywam modelami, to podstawowe dziedziny praktyki naukowej. Na różnych jej poziomach użyteczne są inne kategorie wiedzy literaturoznawczej. Na poziomie konstrukcji teorii i modeli, zwłaszcza ogólnego — wiedza nomotetyczna, na poziomie zaś modeli szczegółowych, konspektów lekcji i lekcji — wiedza faktograficzna (idiograficzna). Ponieważ praca moja dotyczy ogólnych metodologicznych i teoretycznych problemów, wspólnych zresztą wielu naukom humanistycznym, stąd w małym stopniu korzystam z wiedzy faktograficznej. Z tego też punktu widzenia należy spojrzeć na wspomniane przez Inglota relacje „między tendencjami idiograficznymi a nomotetycznymi".

Praktycznie rzecz biorąc, rozwiązanie szkicowo tutaj zarysowanych problemów możliwe jest tylko na fundamencie całościowych literaturoznawczych systemów teoretycznych, takich jak np. system Henryka Markiewicza, do którego nieustannie w swoich pracach nawiązuję, a także w kontekście systemów nadrzędnych, jak np. teoria i metodologia humanistyki zarysowana przez poznańską szkołę metodologiczną.

14. I jeszcze ostatnie sprostowanie. Inglot, sugerując Czytelnikowi swoją wysoką kompetencję w dziedzinie znajomości moich tekstów dydaktycznych, stwierdza, iż z pracy mojej „wyłania się konsekwencja, ekolocentryczny obraz społecznego zakresu zainteresowań badawczych dydaktyka literatury. Jest tam bowiem wyłącznie mowa o uczniach, nauczycielach i szkole. Moim zdaniem — poucza recenzent — przedmiotem uwagi dydaktyka literatury winna być społecznie zorganizowana edukacja literacka — niezależnie od rodzaju i kształtu organizującej ją instytucji czy stowarzyszenia". Już na stronicy 13 recenzowanej pracy uważny Czytelnik przeczyta, iż dydaktyka literatury zajmuje się „kształceniem i samokształceniem literackim człowieka na różnych poziomach". Połowę innej swojej pracy, pt. *Przygotowanie do odbioru dzieła literackiego*, poświęciłem pozaszkolnym kontaktom z dziełem literackim, a w książkach *Związki i zależności między fazami procesu poznawania lektury szkolnej* i *Organizacja procesu poznawania lektury szkolnej* pisałem szeroko o tzw. wstępnej fazie poznawania dzieła literackiego, przebiegającej poza szkołą. Przyznaję, że nigdy nie czytałem o edukacji literackiej w stowarzyszeniach.

Chciałbym jeszcze dodać, że Mieczysław Inglot, ze względów tylko jemu dobrze znanych, pomija — pisząc o powojennej dydaktyce literatury — trzy międzynarodowe sesje poświęcone teorii i metodologii dydaktyki literatury, zorganizowane przez Instytut Filologii Polskiej WSP w Zielonej Górze. W jednej z nich brał udział, trudno zatem przypuszczać, by nic o nich nie wiedział. Przypuszczam, że Inglot już zupełnie zapomniał wyrażoną niegdyś opinię, że teoria systemowego nauczania literatury „stanowi pionierską na gruncie polskim próbę ustalenia programu działań zmierzających do a) konstrukcji typologii celów nauczania i uczenia się, b) ustalenia optymalnego zasobu wiedzy i umiejętności z literatury (literaturoznawstwa?) w danym wieku, c) modelowania sytuacji dydaktycznych, d) ustalenia repertuaru technik pracy umysłowej nad dziełem literackim" [2]. Nie uważał jednak wówczas dydaktyki literatury za naukę idiograficzną.

Wojciech Pasterniak

---

[2] M. Inglot, recenzja pracy doktorskiej K. Błażewicz — napisanej pod kierunkiem W. Pasterniaka w r. 1976 i obronionej na Uniwersytecie Warszawskim.

ODPOWIADAJĄC WOJCIECHOWI PASTERNIAKOWI...

Różnice poglądów między nami mają swoją historię i dlatego nie od rzeczy będzie na początku słów parę o niej powiedzieć. Tym bardziej że wynikają one nie tylko z odmiennego spojrzenia na strukturę i funkcję dydaktyki literatury — lecz także z różnego stosunku do polemik naukowych i krytyki w nauce.

Pasterniak zaprezentował swoje poglądy (po raz pierwszy na szerszym forum) przed 10 z górą laty, głównie w dwóch artykułach teoretycznych: *Podstawy systemowego nauczania i uczenia się literatury* oraz *Dydaktyka literatury jako nauka* [1]. Pierwsza wypowiedź, wygłoszona w postaci referatu na sesji w Rzeszowie (grudzień 1973), została przyjęta przychylnie. Druga wywołała pewne zastrzeżenia.

Ich autorką była Bożena Chrząstowska. W artykule pt. *Polonistyka szkolna w procesie komunikacji literackiej* ustosunkowała się ona wielostronnie do koncepcji głoszonej przez Pasterniaka. Z jednej strony, zwróciła uwagę na jej pozytywne aspekty, głównie zaś na ambicję ujęcia różnorodnych zjawisk w ramach określonego systemu. Z drugiej — zarzuciła Pasterniakowi, że jego słynna formuła W = f (D, S, C), powtórzona *nb.* bez zmian w *Metodologii dydaktyki literatury* (s. 48—49), jest formułą ogólnikową, nie uwzględniającą specyfiki i autonomii przedmiotu. Że cechuje ją absolutyzacja zabiegów prakseologicznych, a manipulacje dydaktyczne stają się w jej ramach elementem nadrzędnym wobec realizowanych treści. Jednocześnie podkreśliła silny związek metodyki literatury z metodologią literaturoznawstwa, pisząc: „W problematyce metodycznej procesu interpretacji związki metodologiczne dydaktyki z literaturoznawstwem są bezsporne: w tym wypadku postępowanie dydaktyczne jest funkcją przyjętej metodologii badań literackich" [2].

Warto dodać, że właśnie pogląd Chrząstowskiej okazał się zgodny z tendencjami rozwoju metodyki literatury w innych krajach. I to nie tylko ze wspomnianą przez nią pracą Michele Benamou [3], lecz także z rozprawą Johna Ch. Jørgenena *Methodologischer Pluralismus. Literarmethodische Rotation als Zweig und Stimulans in der Literaturpädagogik* [4], o której nie wspomniała.

Głos Chrząstowskiej był sygnałem zarysowania się innego niż „pasterniakowski" kierunku w dydaktyce literatury, kierunku aprobowanego przez kilka ośrodków w kraju, m.in. przez Poznań, Wrocław i Kraków.

Wypowiedź Chrząstowskiej, utrzymana w tonacji normalnej krytyki naukowej, spotkała się z ripostą Pasterniaka. Niestety nie ograniczył się on do polemiki merytorycznej. Zakwestionował ponadto naukowe kompetencje swego krytyka. Stwier-

---

[1] W. Pasterniak: *Podstawy systemowego nauczania i uczenia się literatury*. W zbiorze: *Nowoczesne tendencje w dydaktyce literatury*. Rzeszów 1974; *Dydaktyka literatury jako nauka*. „Dydaktyka Literatury" 1976.

[2] B. Chrząstowska, *Polonistyka szkolna w procesie komunikacji literackiej*. „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3, s. 117. Cytowana formuła, często przez Pasterniaka powtarzana, a zarazem nieprzekonująca z powodu swej ogólnikowości, to w istocie nieznacznie zmodyfikowane ogólnopedagogiczne twierdzenie autorstwa H. Muszyńskiego (*Idealizacja i konkretyzacja w pedagogice*. W zbiorze: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*. Poznań 1973, s. 544).

W *Metodologii dydaktyki* Pasterniak zapomniał skwitować swą pożyczkę. Poprawił się dopiero w kolejnej repetycji swojej nauki, zatytułowanej tym razem *Metody nauczania jako systemy twierdzeń* („Dydaktyka Literatury" 1985, s. 100).

[3] M. Benamou, *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire*. Paris 1971.

[4] J. Ch. Jørgenen, *Methodologischer Pluralismus. Literarmethodische Rotation als Zweig und Stimulans in der Literaturpädagogik*. „Orbis Litterarum" 1975, [nr] 30.

dzał mianowicie: „Poglądy jej są [...] niesamodzielne, niespójne. Uprawia ona dydaktykę uproszczonego literaturoznawstwa, dydaktykę, której celem jest swoiste upraszczanie wiedzy o literaturze na użytek szkoły" [5]. Jak słusznie zauważyła tak atakowana autorka. Pasterniak nie nawiązał z nią dialogu. Stanowczo rozstrzygał wszelkie wątpliwości, uznając niezmiennie „swoją teorię za jedyne *panaceum* na wszystkie bolączki szkoły" [6].

I tak oto autor jednej z wielu teorii przekształcił się w „głównego arbitra", uzurpującego sobie prawo podważania kompetencji naukowych swoich polemistów. Ta dezintegrująca środowisko postawa nie ograniczyła się do metodyków. Pasterniak uznał swoją teorię za podstawowe źródło uzdrowienia praktyki nauczycielskiej. Tego typu aspiracja zarysowała się wyraźnie w książce pt. *Przygotowanie do odbioru dzieła literackiego* (Wrocław 1977). I spotkała się z kolei z bardzo ostrą krytyką Magdaleny Lubelskiej.

W eseju zatytułowanym *Pimko w pełni sił* zarzuciła autorka Pasterniakowi, po pierwsze, „przekonanie, że sprawna aranżacja metodyczna zaimituje myślenie, proces poznawczy" [7] dzieła literackiego w szkole. Następnie wytknęła posługiwanie się językiem specjalistycznym nie mającym odnośników w opisywanej rzeczywistości: „Specjalistyczny język, acz niemiły w czytaniu, sam w sobie nie byłby jeszcze zdrożnością. Staje się nią, gdy służy zamaskowaniu jałowości, nie umotywowanych racji, braku konkretów" [8].

Zaniepokojenie Lubelskiej wzbudziła jednak głównie rozbudowa metodycznego instrumentarium. Nie wynikało ono w jej przekonaniu ze struktury dzieła i z metodologicznie uwarunkowanych sposobów jego czytania. Opis techniki posługiwania się tymi narzędziami przytłaczał, jej zdaniem, nie tylko sam proces analizy literackiej w szkole, ale i osobowość nauczyciela. „Zadaję sobie pytanie, co wynika z tej książki dla nauczyciela? Otóż wynika z całą pewnością, że przeprowadzenie zadawalającej lekcji języka polskiego jest prawie niemożliwością. Zawsze oczytany w Pasterniaku wizytator może wytknąć zbudowanie niewłaściwego drzewa celów, nieuwzględnienie macierzy preparacyjnych dyrektyw dydaktycznych, negatywną transformację, niedostatek przygotowania pośredniego metacelów i metaumiejętności, itp." [9].

Obawę Lubelskiej potwierdziły wydane przez środowisko zielonogórskie propozycje „modeli" pracy z lekturą szkolną. Propozycje te dokumentują daleko idącą rozbieżność między aprobowaną przez ich autorów techniką postępowania z dziełem, wywodzącą się z prakseologicznych czy dydaktycznych dyrektyw — a porządkiem dyktowanym przez dzieło i odczytywanym przez literaturoznawczo zorientowaną analizę tekstów [10].

---

[5] W. Pasterniak, *Wiedza o literaturze a systemowe nauczanie i uczenie się literatury. Uwagi w związku z artykułem B. Chrząstowskiej „Polonistyka szkolna w procesie komunikacji literackiej"*. „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 2, s. 338.

[6] B. Chrząstowska, *W odpowiedzi W. Pasterniakowi*. Jw., s. 344.

[7] M. Lubelska, *Pimko w pełni sił*. „Teksty" 1978, nr 3, s. 176.

[8] *Ibidem*, s. 177.

[9] *Ibidem*.

[10] Mam na myśli głównie tom zbiorowy pod redakcją W. Pasterniaka, pt. *Modele poznawania dzieła literackiego w szkole* (Zielona Góra 1977). Obszerny stosunkowo wstęp metodyczny redaktora prawie wcale nie funkcjonuje w analizach poszczególnych lektur! Analizy te opierają się na socjologiczno-genetycznym wariancie literaturoznawstwa. Wspomniana metodologia badań literackich jest konsekwentnie adaptowana do potrzeb szkoły. Adaptacja dokonuje się w języku aktualnego wówczas programu ministerialnego!!! To dopiero owoc „uproszczonego literaturoznawstwa" w bardzo tradycyjnej metodologicznie szacie!

Podzielałem obawy Chrząstowskiej i Lubelskiej. I ten niepokój zdecydował o kształcie recenzji *Metodologii dydaktyki literatury.*

W recenzji wysunąłem wiele zarzutów. Wiadomo, nie ma książek bez wad, a w tym konkretnym wypadku zadanie wraźnie przerosło siły jednego badacza. Mogłem się oczywiście mylić; trudno jednakże powiedzieć, iż nie miałem racji w niczym, co napisałem. Tak jednak wynika z wypowiedzi Pasterniaka. Jego wypowiedź polemiczna ujawnia niestety te same cechy, które przejawiły się w polemice z Chrząstowską. Autor polemiki nie zmierza do nawiązania dialogu, do próby wspólnego rozwiązania trudnych przecież problemów, lecz do udowodnienia, że tylko on ma rację. Zawsze.

Dyskusja w tej tonacji jest trudna. Dlatego ustosunkuję się jedynie do niektórych, bardziej, moim zdaniem, istotnych zarzutów, a część swojej wypowiedzi poświęcę metodologicznym podstawom myślenia Pasterniaka o rozwoju dydaktyki literatury. Są one tak dalece różne od moich, że czytelnik przyzna, iż globalna i szczegółowa polemika traci sens. Mówimy bowiem skrajnie odmiennymi językami.

1. Pisząc o tym, że książka Pasterniaka nie wnosi wiele nowego do jego dotychczasowych badań, nie miałem na myśli twierdzeń (głównie z zakresu prakseologii czy ogólnej metodologii nauk), lecz własne poglądy autora na istotę dydaktyki literatury. Te, mimo krytyki, nie uległy zmianie. W dalszym ciągu instrumentarium wywiedzione z ogólnometodologicznych twierdzeń pełni decydującą rolę w przyjętej koncepcji systemowego uczenia się i nauczania literatury. Budując model dydaktyki literatury, Pasterniak lekceważy zakres problemów związanych nie tylko ze swoistością dzieła literackiego, lecz także ze zmiennym i zróżnicowanym statusem literatury w procesach społecznie zorganizowanej edukacji literackiej. Zapomina, że — historycznie rzecz biorąc — społecznie akceptowany kanon literacki jest głównym scenariuszem wszelkich poczynań metodycznych. To stan kultury literackiej kraju: literatura i literaturoznawstwo (począwszy od *Sztuki rymotwórczej* F. K. Dmochowskiego) przede wszystkim decyduje o zachowaniach uczestników procesu edukacji literackiej. Spór o kanon — od czasów Komisji Edukacji Narodowej aż po ostatnie polemiki nad nowym programem naszych czasów majoryzuje wszelkie inne spory i problemy. Kultura łacińska czy kultura narodowa, normatywizm klasycystyczny czy romantyczny historyzm, pluralizm kulturowy czy kulturowa jednolitość — oto dylematy wyznaczające każdorazowo kształt poczynań metodycznych w społecznie zorganizowanej edukacji literackiej. Teorie pedagogiczne czy psychologiczne pełnią w tej perspektywie (czasem nawet niesłusznie) wyraźnie podrzędną rolę.

Mówiąc o niezmienności stanowiska Pasterniaka mam dalej na myśli jego pełną pogardy postawę, którą zajmuje wobec inaczej myślących badaczy, określanych przez niego mianem zwolenników uproszczonego literaturoznawstwa. Wyrazem tej pogardy jest, powtarzam, tendencyjne przypisanie (na s. 116) Chrząstowskiej autorstwa książki pt. *Literaturoznawstwo stosowane.* W niniejszej polemice winien był autor przeprosić za taką „pomyłkę" zarówno autorkę jak i czytelników. Niestety — ten zarzut pominął on milczeniem.

Innymi słowy, Pasterniak trwa w pozycji mentora dydaktyki literatury, mimo że postawa ta została skrytykowana przez uczestników dyskusji nad jego ostatnią książką, dyskusji, która odbyła się w redakcji czasopisma „Polonistyka" [11].

2. Wymieniając takie czy inne prace, nie miałem zamiaru pisania przeglądu wszystkich ważniejszych dokonań na temat dydaktyki literatury. Chodziło mi o przy-

---

[11] Zob. *Jak obecnie należy rozumieć dydaktykę literatury? Dyskusja nad książką W. Pasterniaka pt. „Metodologia dydaktyki literatury. Wprowadzenie".* „Polonistyka" 1985, nr 9, s. 715, 721.

kładowe przytoczenie bogactwa dokonań, po to, aby upomnieć się o ich wyraźne uwzględnienie w pracy Pasterniaka. Zgadzam się oczywiście z Pasterniakiem, że w pierwszej kolejności winienem upomnieć się o dwie książki o ambicjach systemowych: o *Analizę dzieła literackiego w szkole* Władysława Szyszkowskiego (Warszawa 1964), przede wszystkim zaś o *Podstawowe problemy współczesnej metodyki literatury* Karola Lausza (Warszawa 1970). To bezpośredni poprzednicy Pasterniaka w próbach refleksji nad dydaktyką literatury!!! Niestety — omawiany badacz nie poświęcił im nawet pół rozdziału!!!

3. Nie zgadzam się ani z Lauszem, ani z Pasterniakiem, że „dylemat" odrębności dydaktyki literatury i dydaktyki języka został już dawno rozstrzygnięty. Tak pisał Lausz w roku 1970. Ale od tego czasu pojawiły się prace postulujące integrację nauczania literackiego i językowego [12]. Powstały nowe fakty badawcze. I metodolog winien się do nich ustosunkować!!!

4. Problem „słabości" czy „mocy", zaawansowania czy braku zaawansowania metodologicznego — to jedna sprawa. Drugą sprawą jest ocenianie dokonań literaturoznawstwa z pozycji bliskiej poglądom znamiennym dla antypozytywistycznego przełomu. Jest to postawa wyraźnie anachroniczna i ten fakt wytknąłem Pasterniakowi w recenzji.

5. Pisząc o nieuwzględnieniu prac z dziedziny empirii, nie miałem na myśli tylko dokonań szczegółowych. Praca Tadeusza Patrzałka *Metodyka testu polonistycznego* nie jest pracą szczegółową, lecz teoretyczną.

6. Według mojej „zdroworozsądkowej" (o czym poniżej) logiki — pisząc książkę z podtytułem *Wprowadzenie*, trzeba dodać: do czego, do jakich, w dalszej kolejności przewidywanych, rozważań. Takiej perspektywicznej wzmianki zabrakło mi w pracy Pasterniaka.

7. Pasterniak polemizując z moją tezą o zawężaniu zakresu zainteresowań dydaktyki literatury do szkoły, powołuje się na zdanie ze s. 13 swojej pracy. Pisze tam, że dydaktyka literatury to nauka „zajmująca się kształceniem i samokształceniem literackim człowieka na różnych poziomach". Z tego zdania nie wynika jednak, że badacz ma na myśli pozaszkolne procesy społecznie zorganizowanej edukacji literackiej. Nie wynika zaś dlatego, że jest to zdanie wielce ogólnikowe. Wskazując na wychowawczą rolę literatury, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa stwierdzała w przedmowie do książki o Janie Kochanowskim: „*Jana Kochanowskiego* pisałam dla wszystkich Polek wszelkiego stanu i wieku [...]" [13].

Pojęcie społecznie zorganizowanej edukacji literackiej przedstawiłem najpierw w pracy pt. *Szkoła w kulturze literackiej XIX i XX wieku*, a następnie w recenzji książki Zenona Urygi *Odbiór liryki w klasach maturalnych* [14]. Pierwsza z nich winna była być znana Pasterniakowi, ale o niej nie wspomina. W rezultacie, jak wynika z kontekstu (s. 13), wykształcenie zawęża do szkoły, jak zaś wynika z rozdziału *Organizacja procesu poznawania lektury szkolnej*, dostrzega tylko ucznia w pozaszkolnej czy szkolnej relacji ze szkołą. W związku z tą sprawą pada w polemice zdanie: „Przyznaję, że nigdy nie czytałem o edukacji literackiej w stowarzyszeniach".

---

[12] Zob. H. Kurczab, *Nauczanie integrujące języka polskiego w szkole ogólnokształcącej*. Rzeszów 1979. — M. Dudzik, *Kształtowanie kultury wyrażania uczuć i wartości w procesie nauczania języka polskiego*. Wrocław 1983.

[13] K. z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obrazy z końca XVI wieku*. T. 1. Lipsk 1842, s. VI.

[14] M. Inglot: *Szkoła w kulturze literackiej XIX i XX wieku*. W zbiorze: *Kształtowanie świadomości literackiej uczniów*. Wrocław 1979; recenzja: Z. Uryga, *Odbiór liryki w klasach maturalnych*. Warszawa—Kraków 1982. „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3, s. 430.

Ogarnęło mnie takie zdumienie, że — wierząc w kompetencję czytelnika „Pamiętnika Literackiego" — oszczędzę mu wyjaśnienia, dlaczego. Przytoczyłem jednak to zdanie na dowód, że nie mogę znaleźć wspólnego języka z moim polemistą.

Koronnym dowodem braku wspólnego języka jest jednak problem relacji Pasterniak—heglizm.

Trudno pogodzić mi się z twierdzeniem polemisty, że trzy, wymienione na s. 136, koncepcje pojmowania dydaktyki literatury ujmuje on synchronicznie. Przeczą temu wywody komentujące szczególnie pierwszą z nich, określoną jako „literaturoznawczą". Na s. 87 pierwszą i drugą koncepcję opatruje autor książki przymiotnikiem „przednaukowe". Na s. 141 przyznaje, że — chronologicznie rzecz biorąc — nie muszą to być wcale koncepcje dawne. Metodologicznie są one jednak — tradycyjne. W obliczu oczywiście jego własnej koncepcji. Efektem triady nie jest „stadium przejściowe", lecz zmiana paradygmatu (s. 140). „Przednaukowe" (s. 87) i „zdroworozsądkowe" (s. 137) etapy w rozwoju dydaktyki literatury to jednak tradycja. Zwycięża teoria autonomiczna. Dokonało się!!!

W świetle tak wyglądającej teorii procesu rozwojowego w nauce zarzut nieuwzględniania osiągnięć poprzedników traci rację bytu. Staje się bezprzedmiotowy. „Upraszczający literaturoznawcy" reprezentują stadium przednaukowe. Metodolog zajmuje się nauką — a nie ignorantami czy znachorami.

Cóż można dodać? Tylko to, że mam inny pogląd na interpretację procesów przemian w nauce. Podzielam zdanie tych metodologów historii, którzy analogiczne „triady" określają mianem „mitów". Są to, ich zdaniem, ujęcia *de facto* umowne, uzurpujące sobie jednakże prawo do kreowania „obiektywnych" prawidłowości [15]. Uważam, iż pogląd, że przez historię należy rozumieć postęp naukowy czy techniczny lub np. walkę ras — to nie teoria, lecz interpretacja, czyli jakiś punkt widzenia o ambicjach oceniających. Ponieważ trudno rezygnować z jakiejś metody oceny i porządkowania, należy ją wyraźnie sformułować, pamiętając, iż jest jedną z wielu możliwych i — jak wszystkie inne — niemożliwą do sprawdzenia [16].

Warto dodać, że podobne pytania Pasterniakowi postawił Lausz, zastanawiając się podczas wspomnianej dyskusji na łamach „Polonistyki": „Czy można akceptować taki trójdzielny podział? Jakie są kryteria, wyróżniki stanu przejściowego, co ma wyznaczać jego cezury?" [17]

Na zakończenie warto podjąć próbę oceny teorii Pasterniaka na tle ogólnej typologii dydaktyk literatury.

Pasterniakowska koncepcja dydaktyki należy do teorii określanych we wspomnianej typologii mianem „systemowych". Są one owocem świadomości, którą można by nazwać technokratyczną. Główną cechę tak określanych dydaktyk stanowi myślenie o relacjach między zjawiskami modelowanej rzeczywistości w kategoriach systemu. Ma to być system racjonalnie zorganizowany dla osiągnięcia możliwie przewidywalnego celu oraz dla kontroli sprawności osiąganych dzięki jego stosowaniu.

Taki system ma pewne zalety tylko wtedy, gdy pełni rolę protezy w poczynaniach niedoświadczonych nauczycieli, „uczących się chodzić" w rzeczywistości szkolnej. Pozwala on także na sformułowanie jasnych kryteriów oceny takich nauczycieli ze strony nadzoru szkolnego. Dominacja dydaktyk omawianego typu w praktyce szkolnej prowadzi jednak do następujących, ujemnych skutków:

---

[15] Zob. *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding.* The University of Wisconsin Press 1978, s. 43—45.

[16] Zob. K. R. Popper, *The Poverty of Historicism.* New York 1964, s. 151—152 — J. Jedlicki, *Idea postępu z perspektywy naszego czasu.* „Kultura i Społeczeństwo" 1985, nr 4, s. 25.

[17] *Jak obecnie należy rozumieć dydaktykę literatury?*, s. 723.

1. Znamienna dla tego typu modeli skłonność do abstrakcyjnego myślenia powoduje intronizację teorii kosztem potocznego doświadczenia. Eksperci są cenieni i cenią siebie wyżej niż szeregowi nauczyciele-praktycy.

2. Uczący zaczyna uzależniać się od eksperta, nadzór szkolny umacnia zaś owo uzależnienie. Nauczyciel musi nie tylko akceptować definicję procesu uczenia się sformułowaną przez teoretyka i adaptować swoje potoczne doświadczenie do struktury zakładanej przez tę definicję — lecz winien wręcz wyrzec się własnych spostrzeżeń. Ekspert jest górą w każdym przypadku, zamiast pracować nad tym, aby w partnerskim dialogu z nauczycielem sprawdzać rzetelność systemu i modyfikować zakres stosowalności wymyślonej przez siebie teorii.

3. Racjonalno-nomotetyczne cechy orientacji „systemowej" (głęboko zakorzenione np. w neopozytywizmie) są stosunkowo mało przydatne dla wyjaśnienia idiograficznego charakteru dzieła literackiego i zindywidualizowanych sposobów jego odczytywania. Orientacja „systemowa" zajmuje się tylko dającymi się zaobserwować i wymierzyć aspektami doświadczenia. Takie zjawiska, jak rozumienie, intuicja, gust, wyobraźnia, poczucie humoru tracą rację bytu, bo „systemowa" świadomość nie posiada ani języka, ani środków pojęciowych dla ich wyrażenia i wyjaśnienia [18].

Niejasna jest dla mnie uwaga Pasterniaka, w której zarzuca on mi brak wzmianki o trzech sesjach organizowanych przez niego w Zielonej Górze. Raz jeszcze podkreślam: pisałem recenzję, a nie pracę przeglądową i wzmianki o dotychczasowych dokonaniach miały charakter przykładowy!!!

Pozytywny sąd o teorii Pasterniaka wyraziłem w r. 1976, w oparciu o jego pierwszy artykuł opublikowany we wspomnianym na początku zbiorze rzeszowskim. Pasterniak podjął wówczas próbę całościowego ujęcia różnorodnych procesów nauczania i uczenia się literatury — w kategoriach systemu, którego efektywność miała być weryfikowana przez praktykę. Takie spojrzenie wydawało mi się nowatorskie i obiecujące. Nie wątpiłem też, że będzie to system otwarty zarówno na doświadczenie nauczycielskie jak i wobec narastającego stanu badań, a zarazem system autokorekcyjny.

Tak się nie stało. Pasterniak, a ostatnio także jego uczniowie, stanęli na stanowisku sformułowanym jeszcze w 1976 r. w tomie 1 „Dydaktyki Literatury". Odrzucili niemal wszystkie dokonania dydaktyków literatury z innych środowisk (zob. artykuł Leszka Jazownika w tomie 7 „Dydaktyki Literatury") [19]. Zakwestionowali wiarygodność wyników osiąganych w innych ośrodkach, odmawiając tym wynikom statusu naukowości, a ich autorom kwalifikacji badawczych.

Przyczółek nowoczesności przekształcił się w okopy Świętej Trójcy. I ten stan rzeczy wzbudził mój sprzeciw, dyktowany troską o żywy i dialektycznie zróżnicowany rozwój bliskiej nam wszystkim dyscypliny o nazwie: dydaktyka literatury.

Mieczysław Inglot

---

[18] Zob. przeglądowe studium C. A. B o w e r s a *The Ideological-Historical Context of an Educational Metaphor* („Theory into Practice" 1979, nr 5).

[19] Zob. L. J a z o w n i k, *O niektórych metodologicznych niedostatkach prac z dydaktyki literatury*. „Dydaktyka Literatury" 1985.

TREŚĆ ZESZYTU

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

V. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

Стр.

I. СТАТЬИ

Вопросы художественного языка

II. МАТЕРИАЛЫ И ЗАМЕТКИ

III. ПЕРЕВОДЫ

О фигурах

IV. РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ. — V. ДИСКУССИИ — КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ

CONTENTS OF THE FASCICLE

Cena zł 330.—

W ZESZYCIE 1/1987 UKAŻĄ SIĘ NASTĘPUJĄCE PRACE:

ROZPRAWY I ARTYKUŁY: M. Janion, M. Żmigrodzka, IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji. — R. Przybylski, Słowo i światło w IV części „Dziadów”. — M. Zielińska, Dziwny skandal i jego bohaterowie. Rozważania wokół wileńskiej publikacji IV części „Dziadów”. — D. Danek, Menippejskość „Dziadów” i „Operetki”. — B. Zakrzewski, Z temblakiem i bez temblaka. O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu”. — A. Waśko, Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”. — M. Piasecka, „Śniła się zima”. Sen — wiersz — egzystencja. — M. Piwińska, „I ziarno duszy nagie pozostało”. Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego. — D. Siwicka, „Naga dusza” i eksperyment egzystencjalny. — A. Witkowska, Wieszcz zdegradowany, albo koncert z Adamem. — K. Bartoszyński, O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką. — ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO: M. Głowiński, „Przedmieście” Czesława Miłosza. Próba interpretacji. — A. Okopień-Sławińska, „Przedmieście” jako inna „Piosenka o końcu świata”. Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza. — MATERIAŁY I NOTATKI: M. Klimowicz, Z. Raszewski, Do genealogii Bardosa. Parantele zachodnioeuropejskie. — „Życie — snem” Bolesława Leśmiana. Opracowała R. Stone. PRZEKŁADY (Badania literackie we Włoszech. I): C. Serge, Poetyka. — F. Fortini, Literatura. — D'Arco Silvio Avalle, Poezja.

RECENZJE I PRZEGLĄDY

Informacji o warunkach prenumeraty udzielają Oddziały RSW „Prasa—Książka—Ruch” i urzędy pocztowe.

Adres Redakcji: 50-106 Wrocław, Rynek 9, IV piętro; tel. 3-89-20.

INDEKS 36852